فتحة: الثقافة بين صحوة الرأي وسمادير الأحلام

بقلم : منجي الشملي

إنما الفكر جزء من حياة الإنسان؛ والجزء لا يفصل عن الكل. وقد دلّ التاريخ دلالة واضحة على أن ازدهار الفكر يكون دوما رهين الازدهار الاقتصادي والاجتماعي. فلا نهضة للفكر ولا قوة للثقافة في بلاد متخلفة اقتصاديا واجتماعيا.

إنها كالزرع الذي استحصد تلك «النظرية» التي يقول أصحابها بالدفاع عن الفكر وبتحريره دون أن يعتبروه جزءا منسجما في كل، فاعلا في أجزاء الكل ومفعولا به فعل التجديد والتغيير.

ولعل الناظر في التاريخ الاسلامي لا يماحك صاحب هذا الرأي، إن هو استنطق عهوده من عهد الأمويين الى أيامنا هذه، مرورا بالقرون العباسية، والعهود الاندلسية، وتفكك الحكم الاسلامي وتشتت الامة العربية في المشرق والمغرب منذ استيلاء المغول على بغداد سنة 656 هـ/ 1258 م.

يمكن أن نقرر إذن ـ بالرجوع الى التاريخ ـ أن جدلية مستمرة تقوم بين الفكر والحياة الاقتصادية والاجتماعية، يتأثر الفكر بالمعطيات الاقتصادية والاجتماعية ، ثم يؤثر فيها فيغيرها ، ثم يتأثر بها مغيرة، وهكذا دواليك...

والناس يقولون في الثقافة ولا يزالون، وأحاديثهم تنشر مكتوبة ومسموعة ومرئية أيضا، في «المناسبات» وفي أيام «الحملات»، كل كما يريد، أو كما يعلم... والمجتمع الدولي أراد أن يقول قولا في أمر الثقافة قبل حلول القرن الواحد والعشرين ، وقد كان ذلك اثناء انعقاد **«المؤتمر العالمي للسياسات الثقافية»**، في مدينة مكسيكو، سنة 1982، إذ دعت الدول الاعضاء في منظمة اليونسكو الى انشاء **«عقد عالمي للتنمية الثقافية»**. وما هي الا أن أصبح هذا المقترح قرارا لدى الجمعية العامة للأمم المتحدة، له عنوان هو **«العقد العالمي للتنمية الثقافية»**، وله رقم به يعرف هو 41/ 1870، وله بداية ونهاية (1988 ـ 1997)، وله فوق كل ذلك مضمون تجسده أهداف أربعة كبرى هي : وجوب الاقتناع بأهمية الثقافة في التنمية وتأكيد الهويات الثقافية، وتوسيع المشاركة في الثقافة، وتعزيز التعاون الثقافي الدولي .

وقد جعلت هذه الاهداف جميعها في ضوء قاعدة أولى اعتمدها مؤتمر مكسيكو العالمي، وهي ان الجهود الرامية الى التنمية الثقافية جزء من توق الشعوب الى التحرر السياسي والتنمية الاجتماعية والاقتصادية...

الثقافة ليست نشاطا «بالمناسبات» ، ولا إبداعا «مناسباتيا»، ولا كتابة بالمعاجلة، ولا تفكيرا بالمسارعة، انها عمل متصل، وانتاج أبيّ، وعلم وفكر؛ ولابد من أن تكون جهدا لرفع المجموعة الى مستوى النخبة، لا صنيعا به يغتالون الفكر.

إن الثقافة فعل الفكر بصحوة الرأي، وليست سمادير أحلام...

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمناسبة انعقاد المؤتمر الثالث والعشرين للجمعية العالمية للفلسفة بتونس

خواطر في النقد والاختلاف

بقلم: أحمد خالد
وزير الثقافة والإعلام

تونس العهد الجديد تؤمن بحق الاختلاف

يسعدني أن أشرف على اختتام المؤتمر العالمي الثالث والعشرين للفلسفة حول النقد والإختلاف وهو موضوع من أهمّ وأخطر المواضيع التي تشغل بال المفكرين. وإنه لشرف أن ترعى وزارة الثقافة والإعلام لقاءكم هذا ترسيخا للتواصل الفكري في ضوء خيارات السابع من نوفمبر الدّيمقراطية المؤمنة بحريّة الفكر والتّفكير أصلا للإبداع في الفنون والآداب والفلسفات والعلوم والسياسة بمفهومها الإنساني وباعتبارها قسما من الفلسفة وعلم قيادة الشعوب وخدمتها.

وليس غريبا اليوم بأرض تونس السابع من نوفمبر المؤمنة بالتّعدد أساسا للاختلاف أن نخوض في قضايا الاختلاف وماهيته وفي مسائل النّقد وعلاقته بالإختلاف في رحاب مجمعكم الجليل الذي احتضن نخبة من عديد البلدان الشقيقة والصديقة جلّهم حجّة وبرهان في الفلسفة.

وأودّ أن أتوجه بالشكر إلى كلّ الذين أشرفوا على تنظيم هذا المؤتمر وعملوا جاهدين على توفير كلّ أسباب النجاح لفعالياته. فالجمعيّة التونسيّة للدّراسات الفلسفية يحق لها، ومن ورائها المثقفون وأهل الفكر أن تعتزّ بإقامة المؤتمر الثالث والعشرين للمنظمة العالمية للجمعيات الفلسفية المستعملة للّغة الفرنسيّة (جزئيا أو كليا) كلغة حوار وتواصل بين ثقافات الشعوب بخصوصيّاتها ومميزاتها الذاتية ويشرّف تونس أرض العروبة والحوار الثقافي والتراشح الحضاري عبر الأيّام، والبلد الذي يؤمن بضرورة تحقيق التكامل بين مقولتي النقد والإختلاف في دورهما الخلاق ووظيفتيهما المعرفية والعملية والجمالية والذي يؤمن بضرورة تعامل الحداثة مع هذين المفهومين في مختلف أبعادهما أن تحتضن مؤتمركم الفكري الممتاز.

وأتوجه بالشكر الجزيل إلى كل الدّارسين والباحثين والمفكرين التونسيين والقادمين من البلدان الشقيقة والصديقة الذين ساهموا في أعمال الندوة التي ركزتم عليها مؤتمركم بتقديم الدراسات والعروض أو بالمشاركة في الحوار من أجل تعميق النظر في اشكالية دقيقة هامة تتمثل في علاقة النقد كشكل فكري متميّز بمسألة بالغة الأهميّة طرحت نفسها بالحاح كبير منذ أقدم العصور، وما تزال تطرح اليوم بقوة تبلغ أحيانا درجة العنف، وهي قضية الإختلاف باعتبارها مفهوما في أقصى درجات الأهميّة يعكس بالأساس درجة نضج التفكير الإنساني.

إن انعقاد هذا المؤتمر في تونس يمثل حدثا بارزا، يزيده أهمية وتميزا الموضوع الذي تم عليه الإختيار وهو موضوع «النقد والإختلاف» لأنه يمثل الإشكالية الرئيسية للفلسفة عبر العصور وذلك لأن إثبات الذّات وهو المبحث الرئيسي للإنسان كفرد وكعنصر من المجموعة على مدى الأيام، لا يمكن أن يكون الا باقرار الآخر المغاير لها.

وتونس العهد الجديد التي عرفت تحولا حضاريا نوعيا بعد تغيير السابع من نوفمبر 1987 المنبنى أساسا على بناء دولة القانون والمؤسسات والحريّات والديمقراطية والتعددية الفكرية وحقوق الإنسان مع احترام القواسم المشتركة التي تؤلّف بين عناصر المجموعة الوطنية مهما تباينت مشاربهم واختلفت آراؤهم وفق ما جاء في «الميثاق الوطني» وقانون الأحزاب، تونس الجديدة هذه تؤمن بحق الإختلاف سواء على الصعيد الثقافي أو السياسي أو الفكري كما تؤمن بالنقد منهجا وطريقة علمية يبلغ بها مفهوم الإختلاف أعلى درجات الوعي والإكتمال، لأنه لا تقدم ولا تطوّر بدون نقد للمعارف ولكل ما أسس له من مقولات وقيم، ولا نمو فعليا ومتوازنا بدون قبول الإختلاف بين المجتمعات والمجموعات والثقافات.

والواقع أن تضافر مستويات دلالات هذين المفهومين، «النقد والإختلاف» يعبر أولا وبالذات عن إرادة تجاوز المحددات الثقيلة التي ما زال الفكر يقع أحيانا تحت وطأتها. وتنم هذه الإرادة عن ضرورة إقرار المختلف ضد المؤتلف ونفي كل ما يطوق الإجتهاد ومحاولات الإنشاء والإبتكار. وهذا ما آمن به الرئيس زين العابدين بن علي منذ البيان التاريخي للسابع من نوفمبر وها تمادى في تطبيقه فأعتبر مشروعه معلما حضاريا نوعيا في طريق تقدم تونس. فعلاقات النقد بالإختلاف تتسم بخصائص التكامل والإثراء المتبادل لأنها تعمل معا على تزكية الذات أو النفس البشرية، وعلى دعم ثقة المجموعة بنفسها وتطلعاتها الى مزيد من الحرية وتوقعها إلى اشعاع حضاري راق. كما أن هذين المفهومين «النقد والإختلاف» ينسجان علاقات جدلية ثرية مع مفهوم الديمقراطية من حيث أنها سعي إلى الحد من إرادة احتكار القيم وإلغاء لجميع المطلقات وإقرار مطلق وحيد هو حرية الفكر في جميع الميادين، وبالتّالي إقرار بمبدإ الإختلاف ونفي لأسباب الكبت المقيت وما ينجرّ عنه من عنف خطير، وحث على النقد الصريح الذي ينير سبيل الفرد والمجموعة في الحكم على الأشياء والظواهر.

غير أني أميز بين «النقد» (Critique) المستجلي الحقيقة النسبية دائما وفق تمش موضوعي، و «الإنتقاد» (Pseudocritique) المفضي إلى السباب والاحكام المغرضة في مقاربة الأطروحات والمواقف.

النقد في فقه اللغة

يقول الفلاسفة: «إن الفلسفة تبدأ بفقه اللّغة» (La Philosophie commence par la Philologie). فإذا كان ذلك كذلك فما معنى النّقد؟

لعل أبلغ تعريف للنقد هو الرجوع إلى أصل الكلمة في اللغة العربية وأنا أقصد بذلك الأصل العربي للكلمة إثراء المفهوم الأعجمي. فهناك مفردات مترادفات لكن دلائلها ذوات فروق دقيقة (Des nuances à partir d'une même désignation) كما في النقد والنّقب والنّقر والنّقش والنّقف والنّقع.

والنّقد ـ قبل المعنى الإصطلاحي (La critique) كلمة مركبة في أصل اللغة العربية من صوتين هما المصوّتة (La syllabe) نق. والصامتة (La consonne) دال: د.

1 ـ نق ـ تفيد في الكلمة معنى الحفر واستخراج الشيء من المحفور.

2 ـ والصوت الثاني في الكلمة (د ـ ب ـ ت ـ ث ـ ر ـ ش ـ ع ـ ف)

يدل على المادة التي يقع فيها الحفر، أو طريقة الحفر.

فتأملوا معي أصول المفردات العربية التالية كما نجدها مثلا في «القاموس المحيط» للفيروزابادي:

ـ النقب بالضمّ: حديدة ينقب بها البيطار سرة الدابة.

ـ والنقيبة: العقل ونفاذ الرأي وفيهما معنى الغوص والتعمق أي الحفر.

ـ النّقت والنقث والنقح: الحفر عن الشيء خاصة قشر العظم واستخراج مخه.

ـ ونقر الحجر والخشب ونحوه = حفره

ـ والمنقار: حديدة كالفأس ينقر بها.

ـ والنقش: هو الحفر وتخلف المواد ولكنّ الأصل هو الحجر.

ـ وانتقش البعير أي ضرب الأرض بخفه لشيء يدخل فيه

ـ والنقع: شق الجيب بالرمح للنفاذ إلى الجسد والقتل.

ـ والنّقف: نقب البيضة، والمنقوف هو ما يخرج من البيضة.

أفلا ترون أنّ اللُّغة ـ وهي مجموع أصوات ـ هي المنطق بعينه والعقل بذاته. ولذلك فهي الحاجز بين الإنسان والحيوان.

وأقول إذن في التعريف بالنقد في أصل اللغة العربية من منطلق البيئة العربية القديمة في شبه الجزيرة العربية ـ وقبل ظهور المصطلح الفني للنقد بمعنى (Critique) في زمن لاحق كما عند النقاد العرب قدامة بن جعفر والآمدي والجرجاني وابن شرف.القيرواني وابن رشيق والمعري من جهابذة النقد وغيرهم: «النقد يعني أن يضرب الطائر بمنقاده أي بمنقاره ـ Picorer-Picoter في الجوز أو في ثمرة الطلح ليحفر القشرة، ويستخرج لب الثمرة. فإن وجده حلوا تذوقه واستساغه، وإن وجده مرّا مجه ورفضه.

وذلك هو المعنى الأصلي الذي نجده في المعجمات العربية التي اكتملت في القرن الرابع للهجرة أي العاشر الميلادي كمعجم «الصحاح» للجوهري، في حين أنّ المعجمات الأعجمية المكتملة كمعجم Littre لم تظهر في الغرب المسيحي الا في زمن متأخر (القرن التاسع عشر).

عرفت بالمفهوم الأصلي للنقد في اللغة العربية من خلال انطلاقه من عمل الطائر الصحراوي وكذلك يكون عمل الناقد في المصطلح الفني والفلسفي عندما يقارب الآثار الأدبية والعلمية والاطروحات الفكرية والفلسفية والفنية.

فالنقد هو إذن في الإصطلاح الحفر في تلك الآثار والأطروحات بالفكر والذوق والحس لاستخراج لبها.

ولا يكون ذلك كذلك الا بالتأني والتروي والفهم والدرس المعمق لإبراز مواطن القوة ومواطن الضعف فيها وتخليص الجيد من الرديء، ثم يأتي الحكم لها أو عليها، وقبولها أو رفضها في آخر المطاف لا في بداية عملية النقد.

النقد والإنتقاد بين الشك المنهجي والعقلانية

والعكس يعني أن النقد ينقلب حكما مسبقا على الاطراحات والاشياء، بغيضا مردودا مطعونا في

موضوعيته وجديته، لا يوفر قراءة جديدة.

وهذا يعني أن النقد "critique" يختلف عن الإنتقاد "pseudo-critique" فالإنتقاد يكون فيه الاستعجال والتطرف والتعصب ورفض حق الإختلاف. (الإنتقاد: "Persiflage "médisances "Calomnie "Parti pris "Préjuger "Dérision "malveillance "Jugement par "Prévention "Jugement préconçu conjecture

هي نقيضة النقد (Ce n'est pas la critique)

النّقد فن صعب المراس La critique est un art difficile contrairement à ce que disait Destouches faisant un parallèle entre la critique et l'art dans «le glorieux» : la critique est aisée mais l'art est difficile. Certes, l'art est difficile, mais "La critique est un examen minutieux, une analyse pertinente précédant tout jugement et appréciation."

لذلك يقول ابن شرف القيرواني في القرن الرابع الهجري = العاشر الميلادي في رسالته «مسائل الإنتقاد» مقدما نصيحته للنقّاد: «لا تستعجلن بأستملاح (أي أن تجد الشيء مليحا) ولا باستبراد (أي أن تجد الشيء باردا لا دفء فيه)، ولا باستحسان ولا باستقباح حتى تمعن النظر وتستخدم الفكر ـ واعلم أن العجلة في كل شيء مركب زلوق وموطىء «زهوق».

ألا يذكّرهم ذلك القول لابن شرف القيرواني في القرن العاشر قول الفيلسوف الفرنسي Descartes (ديكارت) صاحب «حديث المنهج! (Le Discours de la Méthode) في المبدإ الأول للشك المنهجي:

"Le premier est de ne rien recevoir pour vrai que je ne le connusse évidemment être tel, c. à d. d'éviter la précipitation et la présomption (conjecture) "ceci est le premier principe critique du doute méthodique .

لكن ديكارت قد سبق في الفكر العربي على الأقل بتسعة قرون وبالخصوص عندما تقرأ للمفكر الإنساني Humaniste الجاحظ قوله: «وتعلم الشكّ في المشكوك فيه تعلما. فلو لم يكن في ذلك الا تعرف التوقف ثم التثبت لقد كان ذلك مما يحتاج إليه» أو نقرأ قول أبي حامد الغزالي في القرن الحادي عشر للميلاد: من لم يشك لم ينظر، ومن لم ينظر لم يبصر ومن لم يبصر بقي في العمى والضلال».

وهكذا ندرك أن **النقد** وثيق الصلة بالشك المنهجي **والعقلانية** وهذه متجذرة في أصل الفكر العربي قديما أوآن إشعاعه على العالم المكتشف حتى أن **ابن رشد العقلاني** تبناه الغرب المسيحي إلى حدود القرن السابع عشر عندما ظهر ديكارت وقدّم اضافات جديدة. وكان الفكر الرشدي يعرف في الغرب المسيحي بالرشدية اللاطينية (L'Averroïsme Latin)

الدعوة الظلامية تنكر للفكر الإسلامي الأصيل

ولنتذكر أيضا أن ابن رشد العقلاني الكبير كان من أكبر المؤمنين وقد تولى قضاء قرطبة في أعلى منصب القضاء. وكذلك الشأن بالنسبة لابن خلدون العقل الكبير الذي **أثرى الفكر العالمي** بعلمين جديدين هما «علم العمران البشري» (Science du Peuplement Humain ou sociologie) و «علم فلسفة التاريخ» (Science de la philosophie de l'Histoire). ألا ترون أنه تولى خطة قاضي قضاة المالكية بالقاهرة وأنه ترك لنا كتابا في التصوف الاسلامي!

فهل يستقيم بعد هذا ما يروّجه في صفوف الناشئة العربيّة والإسلامية الظلاميّون وأدعياء الفكر الإسلامي في صحوته من محترفي السياسة من غير مسالكها وأبوابها وقوانينها أنّ العقلانية «تغريب» أي «غزو فكريّ بغيض للذّات الإسلامية»؟ وهؤلاء أمثال

أنور الجندي يتهجمون على صرح معاصر من أكبر صروح الثّقافة العربية الإسلامية الحديثة ـ أعني طه حسين الكاتب والمفكر وخاصة النّاقد، لأنه ـ وهو الشيخ الأزهري والحجّة والبرهان في معرفة الإسلام ـ تجرأ على إعادة الإعتبار **للشكّ المنهجي** الذي اهتدى إليه العرب والمسلمون أوان عنفوان فكرهم قبل أن يهتدي إليه ديكارت والفكر الغربي المسيحي، وذلك في كتابه «في الأدب الجاهلي».

والغاية عند المتطرّفين الإسلاميين في ضرب العقل والعقلانية وتعطيل آلة التفكير وملكة النقد في النّاشئة العربيّة والإسلامية ليست التقوى والعبادة وإنما جعل الشباب المتحمّس في سنّ التفجّر المزاجي العنيف أي المراهقة دمى تحرك بخيوط من وراء ستار لتطبيق أوامر القيادة دون نقاش وصنع جنود الخفاء.

وهذا يفرز التطرف كما شاهدناه ـ للأسف الشديد ـ طوال سنوات في الجامعة والثانويّات.

وفي حين الغفلة وشمول الحيرة وارتفاع العلم وحلول الجهل تسللت أيدي العبث لتلغيم البرامج على مقولات المتطرفين ذات اليمين وذات الشمال فكيّفت الناشئة وفق مقولاتهم وصادرت عقول بعض شبابنا ومهجهم. فلا غرو أن يعتبر أحد قيادييهم انقاذ الموقف ومراجعة الكتب والبرامج في اتّجاه التربية الصحيحة واعتماد عقيدة أهل البلاد السّنّيين المالكيين المعتدلين «تجفيفا للمنابع وقطعا للأوصال».

الإختلاف ليس قطعا للحوار أو رفضا للفكر المغاير

ودون الغوص في إشكاليات الإختلاف والهويّة، باعتبار أن الإختلاف لا معنى له بدون الهوية، وأن الهوية مفهوم لا يستقيم معنى ووجودا الا بالقياس إلى الإختلاف فإن الإختلاف على أهميته كمبدإ أساسي من المبادىء التي يرتكز عليها الفكر الإنساني المتطور ـ لا يمكن أن يفضي إلى التسليم بمبدإ قطع الحوار أو الإنفراد بالرأي أو التسلط أو الإنزواء في الفكر الأحدي ورفض الفكر المغاير، لأن هذا يقود إلى الإنحراف والتطرف وعدم التسامح والإنسياق وراء المقولات الجامدة ومظاهر التعسف والعنف والظلامية. وهذه مزالق خطيرة يقع فيها العديد من المفكرين الذين لم يرتقوا الى درجة الوعي الإنساني الكامل أو أشباه المفكرين من الجماعات المتطرفة التي تريد أن تحمل الدين ما لا يتحمل بغية تطويعه لأغراضها السياسية وأهدافها الهدامة ولا شك أن عمل هؤلاء يفجر المجتمعات العربية والإسلامية من الداخل بطرح قضايا تشتت وتفرق ولا تجمع ولا تبني وهذا في نهاية الأمر يخدم مصالح بعض القوى العظمى التي لا تريد بنا خيرا إذ تمول وتشجع النزعات الظلامية في مجتمعاتنا.

فالنقد والإختلاف مفهومان في أصل التكوين الحضاري الإنساني، أو هما من مقومات انسانية الإنسان، فإن كانا لا يحدان بشروط الإجحاف، فانهما يخضعان الى مقاييس العلم والتحليل كما يخضعان الى معاني التسامح والنزاهة وعمق النظر. وهذا ما لا يقبله المتطرفون.

منطلقات تشكل خطاب الإختلاف

لئن كان لمصطلح الإختلاف دلالاته المعاصرة فلا يعدّ أبدا غريبا عن روح ثقافتنا، فلقد صنف الأسلاف من علماء الكلام والفلاسفة، ومن النحاة والفقهاء مؤلفات شتى في مسائل الخلاف والإختلاف، ولكن العديد منهم المتشددين في التقليد بقوا يصدرون عن مرجعية واحدة هي مرجعية النموذج والأصل، **فيكاد لا يخرج الإختلاف عندهم**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن إطار الثنائية الضديّة ـ وهي النافية للتفاعل ـ وعن التعارض العدائي ـ وهو الهادم في الأصل للحق في الإختلاف ـ ولعلّ المناظرات وجه من وجوه هذه الظاهرة وإن كنا نعتبرها في بعض المناسبات دعما للجدلية والمنطق والعقل كما كانت المناظرات تستعمل أحيانا في الجدل السفسطائي الذي عرفنا الجاحظ بنماذج منه في بعض رسائله وكتبه كرسالته «في مناقب الأتراك وعامة جند الخلافة» و «رسالة فخر السودان على البيضان».

والأرجح أن الفلسفة من أفلاطون الى هيغل كانت مبنية على مقومات التطابق والتماثل لأنها ارتكزت أصلا على وضع حد للميتافيزيقا وهو أمر يتطلب أن **يضحي الإنسان مركز الكون ويستحيل كيان الإنسان وحضوره في وعيه** وإن هذا الوعي يشكل في اعتبار كل ما هو واقعي عقلانيا بالضرورة. فلا معنى للموجود إلاّ وله ارتباط بالعقل يحدد هويته ودلالته هكذا يكون الحضور ويشكل المعنى في تطابق الوعي مع نفسه أي مع مقولاته، وكذا تبلورت فلسفة الوعي أو فلسفة الحضور يحدها مبدأ التطابق لتنقلب منذ هيدغر الى نقيضها عبر تساؤل رئيسي: كيف يمكن أن نتجاوز بالوعي ظاهرة التماثل والتطابق؟

يمثل هذا التساؤل في نظرنا بداية تشكل خطاب الإختلاف.

وهو خطاب يرى أن للذات جانبا مضمرا خارجا عن الوعي لا يتمثله الفكر. لذلك فالأصل لا ينحصر في النمطية. وانما في المغايرة، والمتحدد لمعنى الكيان هو القول بالآخر المغاير. هكذا يضحى أصل الوجود وروحه التجاوز في الإختلاف. بيد أنه اختلاف نوعي يسكن الكائن مهما كان فردا أو جماعة أو أمة. لأنه فيه ومعه وصادر عنه لا ينفي الآخر ليحل محله بل يثريه فلعله من صلبه.

إن انبناء الإختلاف على هذا الأساس يمهد للحركة والتجاوز وييسر الطريق للتعدد.

فمتى سكنت الحركة في الكائن تصلب وأنبأ بوعي المماثلة المفضي إلى الإستقرارية فإن أنتج لم يخرج عن مقولة «هذه بضاعتنا ردت إلينا» وإن نطق أو تحرك تراه يدور كالرحى يأكل الحجر ولا طحين. وان نقد وهو المتيبس سعى الى رد المختلف الى حظيرة التطابق وتعامل مع الآخر المغاير بعقلية الرقيب يراجع ما يكتب ويمنع ويصادر فإن عجز سعى إلى الحلول في المغاير لاحتوائه حتى ينتفي التمايز اقرارًا للتّجانس لذلك وسم الإبتداع والبدعة في وعينا الثقافي التقليدي بالمحظور.

النقد تجاوز بالضرورة

ففي نشدان الإختلاف والتعدد التواصل. فكل كلام عن الآخر وضده لا ينفيه بل يغايره. وكل مغايرة وجود للواحد في الآخر من موقعه المغاير له. فالنقد من حيث هو قراءة يندرج في صلب نظرية الإختلاف، لذلك فهو تجاوز بالضرورة ـ وإن لم يكن كذلك فلأنه ينطق عن بنية فكرية قائمة على مرجعية النموذج المتجمد (La référence au modèle figé). وإن كان رفضا قاطعا فهو هادم للفكر ناف للتواصل وهو أحد مقومات الإختلاف.

ان النقد المبني على الإختلاف مقوّض لمقولات خطاب التطابق لأنه قادح ودافع إلى حقول المضمر والمسكوت عنه تلك التي يعسر تقويمها بمنطق التطابق القائم على الثنائيات التقليدية لأنها خارجة عنها.

وبهذا يكون النقد مغايرة على الدوام لا يقرُّ له قرار لأنه كشف واكتشاف وتقويض لسلطة السائد وعزوف عن الأمن المعرفي وهو تفجير لفائض النص دون

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

استملاك لأنه هادم لمنطق النفي والتناقض بان لمسافات الإختلاف.

إن علاقة النقد الحديث بفلسفة الإختلاف حميمة جوهرها التساؤل. فمتى ألح علينا كنا الصيرورة والتجاوز وإلا فإننا السكون في حركة والموت في حياة والوجود المكرر بلا ابداع.

الوضع السياسي في تونس يوفر اطارا ملائما للإبداع

ما أردت أن أشارك في هذه الندوة بمداخلة أكاديمية في المسألة وإنما هي خواطر رمت طرحها ونحن نعيش آنا من تاريخنا للفكر فيه وظيفة حضارية عظمى وللنخب دور تاريخي في تأسيس مقولات فكر عربي إسلامي معاصر يمكن أن يعد بالفعل بناء يستشرف المستقبل، نستلهم منه مقومات وجودنا الحضاري ونمط حضورنا على الصعيد العالمي ومقومات نظمنا الثقافية والسياسية والاجتماعية ولا شك أن وضعنا السياسي في تونس منذ التحول بما يضمنه من ديمقراطية وحرية فكر وحقوق مضمونة يوفر اطارا ملائما للإبداع والتأسيس المبشر بالإضافة والإثراء وليس الأمر بعزيز على نخبة مؤمنة بدورها الحضاري ومقتنعة أن الثقافة هي السند الأصيل لكل نهضة وأن مستقبل الشعوب للثقافة فيه دور أساسي كأرضية للتنمية الشاملة وكحماية ورعاية للناشئة والمجتمع من الميوعات والإنحرافات. وإن المستقبل هو للثقافة بعد أن انهارت الإيديولوجيات في معاقلها كقصور الورق المتهافتة.

اسمحوا لي في نهاية هذه الكلمة أن أجدّد الشكر لمنظمي هذه الندوة وبالخصوص صديقي رفيق الدرب الأستاذ عبد الكريم المراق رئيس الجمعية التونسية للدراسات الفلسفية وأعضاء الهيئة على مبادرتهم بعقدها دعما لمسار التغيير الثقافي الذي تشهده بلادنا، ولكل من ساهم فيها من باحثينا وضيوفنا الذين وفدوا علينا فأملي أننا أحسنّا الوفادة وأسهمنا في إتاحة فرصة أخرى لتلاقح الأفكار وتراشح الثقافات وإشاعة روح التسامح.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

إنشاد الشعر:
البُعد الآخر للنّص الشعري

المهدي المقدود

١ - **يندرج عملنا هذا منهجيا في اطار البحث عن ذلك البعد الغائب في تكوين النص الشعري، ذلك البعد الذي كثيرا ما يغفله الدارسون وشارحو النصوص: انه ظرف القصيدة. ونعني به اللبوس الذي يحتوي الكلام او يصحبه فيكون اداة اتصال الباث بالمتقبل. فليس النص الشعري علامات لسانية وحسب، وانما هو ايضا ذلك المحيط بالكلام، وتلك القناة التي توصل الكلام الى متقبله.**

ان النص كيان غفل ما لم ينفتح على الاخر وانفتاحه ذلك لا يمكن ان يتم الا عبر احدى قناتين: الاولى شفوية والثانية كتابية ولئن كان التقبل في النوع الاول حاصلا بحاسة السمع - فيكون من ثم ظرف القصيدة ظرف زمان، فانه في النوع الثاني حاصل بحاسة البصر - ويكون عندئذ ظرف القصيدة ظرف مكان[1] يقول رومان جاكبسون: «ان الادراكات المرئية والسمعية تتكون عينيا في المكان وفي الزمان، غير ان البعد المكاني يهيمن في حالة العلامات المرئية، بينما يهيمن البعد الزماني في حالة العلامات السمعية، اذ ان العلامة المرئية المعقدة تتركب من سلسلة من مكونات متزامنة، بينما تتركب العلامة السمعية المعقدة اساسا من سلسلة من مكونات متعاقبة»[2].

ان بين القصيدة وظرفها علاقات متواشجة، تستوي في البدء علاقة حامل بمحمول، وتنتهي لتغدو تماهيا بين الطرفين وانصهارا في بوتقة النص، ذلك المشيج من العلامة - لسانية او غير لسانية - ومن الوهم.

ان التمييز بين مكوني النص الشعري الاساسيين: القصيدة وظرفها، يفتح مجالات للتامل، بل وللبحث العلمي ايضا، لم تكن مطروحة، ما العلاقة بين الظرف والقصيدة، هل تعتبر القصيدة الواحدة المنطوقة تارة والمكتوبة طورا نصا شعريا واحدا؟ هل الظرف نسيج يوازي القصيدة دلالة فيعيدها ويكررها - ويغايرها تحليا وتمظهرا، ام هو بالامكان ان يكون خطابا مستقلا - في المستوى السطحي - عن القصيدة دلالة وتجليا؟ هل ثراء الظرف الكتابي يوازي ثراءه شفويا ام ان التوافق او الموازرة هي بين ثراء احدهما وفقر الاخر او عرائه؟

في هذا النسق من الاسئلة، ومن زاوية النظر هذه، نضع موضوع الانشاد في الشعر العربي القديم، لتكون الغاية ان نبرهن على كونه - وهو الظرف الزماني في ثرائه او في درجته المرقومة - ليس مجرد حامل للقصيدة يوصلها الى سامعها، وانما هو ايضا عنصر من القصيدة نفسها في مستوياتها المتعددة، بحيث يصبح محددا من محددات كيانها، يؤثر فيها ويتاثر بها. وذلك يعني ان نظرنا اليه سيكون باعتبار وظيفته في النص، من حيث هو رسالة ومن حيث ان له باثا ومتقبلا، وزاوية النظر هذه تجعلنا نقصي من موضوع الانشاد ذلك الطقس وتلك الاحتفالية اللذين يقيمهما الشاعر العربي احيانا لتلاوة القصيدة. فليس المجال اذن كيف ان بشار بن برد مثلا كان يستعد للانشاد استعدادا، فيتفل في كفيه ويبصق حول جانبيه ثم يطلق حمحمة قوية يخرس بها القوم ليفصح وحده وياتي بالعجب[3]. ان اهمية هذا الطقس واقعة

ولا شك، فما هو بالاعتباطي او المجاني (ربما يدخل في «بيداغوجية» الانشاد) غير ان مبرر اقصائنا من تكوين النص الشعري، يستند الى الاساس النظري الذي وضعناه سابقا، والذي جعلنا فيه ظرف القصيدة الشفوية ظرف زمان يتجلى في النطق، اذ لو اجزنا لانفسنا الاهتمام به، لوجب الاعتناء حينئذ بهيئة الشاعر ولون لباسه، وجلوسه او قيامه، بل ربما ايضا بتدخينه سيجارة لحظة الانشاد اولا (في الإنشاد المعاصر طبعا)... وليس المجال هنا ايضا مجال البحث في تقنيات الانشاد وفنياته، كما كان او كما يجب ان يكون، وانما المراد هو وضعه في اطاره من النص الشعري، بحيث لا يظل هامشيا، كأنّ القصيدة كيان مستقل، يمكن لها الوصول بدونه الى السامع.

ان زاوية الرؤية هذه التي اتخذناها تفرض علينا ان ننظر الى الانشاد من جهتين: اولى باعتباره كيانا فاعلا في القصيدة، وثانية باعتباره كيانا موازيا للقصيدة، ومحصلة الجهتين تنتهي الى رسم بعد جليل عند العرب القدامى في تحديد شعرية النص، ذلك البعد الذي يتحدث بعض الدارسين عن اجزاء منه، غير انه لم يستقم ـ في حدود علمنا ـ بنية واضحة ذات بال في تكوين النص الشعري، الى الان.

2 ـ الانشاد كيانا فاعلا في القصيدة

ليس انشاد الشعر عملا لاحقا لانشاء القصيدة وانما هو متزامن معه، بل هو من صميمه، والنقاد العرب القدامى، بله الشعراء، لم تكن لتخفي عنهم هذه الحقيقة. فلقد تنبهوا الى ذلك في عديد المواضع ساردين خبرا تارة وموردين رايا تارة اخرى، غير ان الحديث عن انشاد الشعر حديثا مستقلا بنفسه لم يتوفر، ناهيك ان الدارس المعاصر يضني نفسه في البحث عن الخبر او الراي فلا يعثر عليه الا لماما وتفاريق، ولعل ذلك مما يفسر نزرة البحوث المعاصرة في هذا الموضوع[4].

ويمكن ان نتتبع اثر الانشاد في النص الشعري، من حيث وجوده وتكوينه، في مستويات ثلاثة، يتعلق الاول بالشاعر صاحب القصيدة، ويتعلق الثاني بالقصيدة نفسها، بينما يتعلق الثالث بالسامع المنصت لها.

2 ـ أ ـ الانشاد والباث

ونقصد بذلك التساؤل عن مدى حضور الانشاد لحظة خلق القصيدة، اي بعبارة اخرى هل ينزاح هذا القائم بدور القناة عن حقيقة وجوده الاولى ليصبح باثا ضمنيا للنص الشعري؟

«حكي عن ابي الطيب المتنبي ان متشرفا تشرف عليه ـ وهو يصنع قصيدته التي اولها ـ:

جللا كما بي فليك التبريح
اغذاء ذا الرشا الاغن الشيح [الكامل]

وهو يتغنى ويصنع، فاذا توقف بعض التوقف، رجع بالانشاد من اول القصيدة الى حيث انتهت[5].

ان هذا الخبر ، من زاوية اعتبارنا، هام من جهتين، فهو يعلن اولا ان الشاعر لحظة الانشاء يقول الشعر رافعا صوته[6]. فليس الشاعر هنا امام ورقة يخط عليها علامات، وانما هو يتعامل مع الصوت ومع النغمة، هو يتعامل مع قول اساسه النطق به وليس كتابته، ولذلك فان مداه سيكون الزمن وليس المكان كما هو الشان بالنسبة الى النص المكتوب، ان ذلك يعني ان رفع الصوت وقت القول، ضروري لوجود القول نفسه، ولولا ذلك الرفع لخرج النص ربما غريبا، ليس فقط على افق انتظار القارىء، بل ايضا على بنية الشعر الموسعة، المرسومة حدودها في المدونة النقدية، واما الاهمية الثانية للخبر فتكتسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعدا ابلغ: فاذا ارتج على الشاعر القول، واستعصى عليه الانشاء، كان الانشاد ضامن متابعة للكلام. ان الشاعر في تلك الحالة يعود الى مطلع القصيدة منشدا، لكي يكون انشاده قادح استمرار الانشاء. واذا برفع الصوت وتنغيمه يصيران كالباث الضمني للنص، يستعين به الشاعر اما اعوزته نفسه واخفقت ذاته بمفردها. وعلى هذا النسق نفهم قول العرب: «مقود الشعر الغناء»[7] وعلى النسق نفسه نفهم قول حسان بن ثابت:

تغن في كل شعر انت قائله

ان الغناء لهذا الشعر مضمار[8] [البسيط]

ان التغني بالشعر عندئذ ليس فعلا تحسينيا، ولا يدخل في باب ما يمكن تسميته «تبديع التلاوة»، وانما هو مضمار الشعر وهو القائد الشاعر اثناء انشائه، فالانشاد اذن باث ضمني يستحضره الشاعر عن وعي وعن عمد، لكي يخرج النص الشعري الى الوجود.

2 ـ ب ـ الانشاد والرسالة

يقوم الانشاد ايضا بوظيفة اخرى غير التي سبق ذكرها، ووظيفته الثانية تتعلق بالقصيدة نفسها، بالكلام وصياغته، فهو يؤثر فيها ويخرجها بالشكل الذي هو عليه.

في هذا الشأن يلاحظ علي الجندي ان طاقة الشاعر في الانشاد هي من جملة محددات اختيار بحر القصيدة، فالشاعر ذو الصدر المتسع والنفس الطويل يتخير بحرا مديد الزمن كالطويل والبسيط والكامل، بينما يتخير الشاعر الضيق الصدرذو النفس القصير، بحرا وجيز الزمن كالمضارع والمجتث وكمجزوءات البحور الطويلة ومشطوراتها...[9] غير ان هذا الراي يبقى افتراضا يحتاج الى تدليل صعب التحقق بالنسبة الى الشعر القديم، ثم انه يقوم على افتراض اخر. لا يمكن التاكد منه ـ يعتبر الوقف وقفا عروضيا فقط لا دلاليا ولا نحويا ولا صوتيا، اي ان الوقف بذلك غير ممكن الا عند انتهاء الشطر او البيت باكمله.

غير ان المحقق هو ان الانشاد يعين الشاعر ايما اعانة في سلامة البيت والقصيدة عروضيا. فنبو الزحاف او حسنه لا يمكن معرفته الا مشافهة وعند النطق به[10]. هذا بالاضافة الى انه يرشد الشاعر الى مواطن اخطائه العروضية، كما حصل للنابغة الذبياني في قصته المعروفة بالمدينة.

قال عمرو بن العلاء: «دخل النابغة الى المدينة، فقالوا له: اقويت في شعرك. وافهموه فلم يفهم حتى جاؤوه بقينة. فجعلت تغنيه:

أمن آل مية رائح او مغتد

عجلان ذا زاد وغير مزود] [الكامل]

وتبين الياء في (مزودي) و (مغتدي) ثم غنت البيت الاخر فبينت الضمة في قوله (الاسود) بعد الدال:

[زعم البوارح ان رحلتنا غدا

وبذاك خبرنا الغداف الاسود]

ففطن لذلك فغيره وقال: وبذاك تنعاب الغراب الاسود[11]ان الانشاد المنغم هنا نبه الى الخطإ، وكان العامل الرئيسي في تغيير عجز البيت، وهو بذلك يستوي محددا من محددات صياغة القصيدة.

وبقدر ما يهدي الانشاد صاحبه الى سبيل الصحة في القول: بقدر ما يتطلب خصائص معينة ينبغي توفرها في القصيدة، اذ الانشاد مضاعف، فيكون لحظة الانشاد ويكون لحظة الابلاغ والتواصل مع الاخر. وهذه المضاعفة تقتضي في النهاية البساطة والوضوح وقرب الماخذ، فلقد شرط البلاغيون العرب في اللفظة الفصيحة ان تكون مخارج حروفها متباعدة والا يكون النطق بها صعبا[12]. واشترط النقاد ان تكون مستعملة بين الناس، فلا هي عامية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا هي ساقطة سوقية او غريبة وحشية[13]. ومن ذلك يتبين ان منطق اختيار اللفظ يعود الى الانشاد والى الخصيصة النطقية للقصيدة العربية، ولذلك اعلن الجاحظ ـ وتبعه في ذلك اغلب النقاد ـ انه «اذا كانت الكلمة ليس موقعها الى جنب اختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند انشاد ذلك الشعر مؤونة[14]». ويستتبع ذلك ان «اجود الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك انه قد افرغ افراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[15]. والدافع الذي جعل الناقد العربي يدعو الى قصيدة فيها «البيت باسره كانه كلمة واحدة»، و «الكلمة باسرها كانها حرف واحد»، انما هو دافع بالسلب، اذ ان انعدام ذلك يجعل القصيدة «تشق على اللسا ن وتكده» ولا تكون «خفيفة» عليه[16].

لقد كان للعرب وعي بان «الكلام اصوات محلها من الاسماع محل النواظر من الابصار»[17]، ولذلك كان الشاعر في انشائه يستحضر لحظة انشاده امام الجمهور، فيتخير من الالفاظ اسلسلها ومن التراكيب ابسطها واوضحها، وما اكثر الشعراء الذين عزرهم النقاد لغرابة في اللفظة وتعقيد في التركيب! لقد مثل الانشاد المظهر الاجلى للقصيدة المنطوقة، وكل حديث عن النص المنطوق بمفرده، شكلا منعزلا، يغفل مبدا هاما وهو ان ذلك النص لا يصل الى المتقبل الا انشادا.

واما الوجه الاخر لاثر الانشاد في النص الشعري فيتجلى في المعنى وفي بيانيته، فالمعنى عند النقاد العرب ـ خاصة في القرون الاولى من الهجرة، ينبغي ان يكون واضحا سهل الماخذ قريبه، اذ ان الانشاد ـ اي المنطوق ـ يتحدد على مستوى الزمن، والمتقبل، لتتابع الكلام وعدم ثبوته كما في النص المكتوب ـ ليس له من الوقت للفهم الا قليلا. وانى له ان يسمع كلاما شعريا ويفهمه ان لم يكن معروف المعنى بينه. فالغوص في المعنى والاغراب فيه يخرق الانشاد ويقطع التواصل مع المتقبل، ولذلك حق للناقد ان يشك في شعرية النص عندئذ، كما فعل الامدي مع ابي تمام في كتاب الموازنة. فالاشكال اذن بين ذينك الطرفين، هو من بعض وجوهه، خلاف بين مرجعيتين: اولى تعتمد الانشاد والمنطوق، وثانية تسعى الى ان تولي وجهها شطر المكتوب، منقصة تدريجيا من قيمة الانشاد (الم يكن ابو تمام لا يحسن الانشاد).

ان ما يدعم ذلك هو اجراء التشبيه والاستعارة. . . في القصيدة. فالإنشاد يتطلب المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له (وهما بابان من سبعة ابواب رسمها المرزوقي لعمود الشعر)، وذلك قصد وضوح الدلالة لدى المتقبل، اذ ان التبعيد بين طرفي كل من تينك الصورتين البلاغيتين يرهق السامع في البحث عن وجه الجمع بينهما، وهو ما لا يمكن ان يتوفر له.

ان للانشاد اذن اثرا هاما في تكوين النص الشعري، ايقاعا ومعجما وتركيبا ودلالة، وهو اثر لا يمكن تجاهله لفهم شعرية القصيدة العربية القديمة. في بداياتها الاولى على الاقل، فليس الانشاد مجرد حامل للرسالة، وانما هو مطوع لها على النحو الذي يستقيم معه.

2 ـ ج ـ الانشاد والمتقبل

ان الانشاد كيان مضاعف، في مفهوم الشعر عند العرب؛ فهو انشاد لحظة الانشاد والشاعر امام نفسه، وهو انشاد لحظة الابلاغ والشاعر امام جمهوره. ولئن تبين من قبل ان الانشاد باث ضمني للقصيدة يستحضره الشاعر، فهل يجوز القول انه في وجهه الاخر كالمتقبل الضمني يستدعيه الباث، بل ربما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفرض عليه فرضا؟ ان هذا التساؤل يكتسب اهمية قصوى لانه سينتهي الى تحديد انطباع المتقبل عن النص الشعري، فالنص ليس كلاما مطلقا معزولا، وانما هو لا يتوجد الا عبر المتقبل، ولذلك كان هذا الاخير محددا من محددات الشعرية. ان المتقبل حينما يستمع الى قصيدة لا يعزل الكلام عن حامل الكلام، فالقصيدة وانشادها متظافران لديه، وكثيرا ما يكون الحكم على شعرية القصيدة انطلاقا من تعبيرية الانشاد وحسنه وتنغيمه التنغيم المخصوص.

ان الشاعر المنشد النشيد الحسن، في التراث النقدي، هو غير الشاعر ذي النشيد القبيح. وكثيرا ما لا يرضى المتقبل ان يسمع صوتا سيئا يتلو قصيدة ما، مهما كان ملفوظ تلك القصيدة بليغا، وهذا العامل جعل عددا من الشعراء لا يصلون الى بلاط الامير او الخليفة، وهم يظلون بذلك من الشعراء غير الرسميين، واذا بالامر يرتد الى القصيدة نفسها فتكون غير بالغة رتبة من الشعرية هامة، ولعل هذه الظاهرة من جملة الاسباب التي جعلت الشاعر يتخذ لنفسه راويا. فلم يكن الراوي مقتصرا في وظيفته على حفظ الاشعار، بل كانت وظيفته الاخرى انشاده الشعر على خاصة القوم، اذا كان صاحبه سيء النشيد. فالراوي اذن كان رجلا غصبا على الشاعر احيانا جاء في اخبار ابي تمام للصولي قول احدهم: نزل علي ابو تمام الطائي، فحدثني انه امتدح المعتصم بسر من راى بعد فتح عمورية، فذكر ابن ابي دؤاد للمعتصم، فقال له:

اليس الذي انشدنا بالمصيصة [=بلدة بالشام] الاجش الصوت؟ قال: يا امير المؤمنين، ان معه راوية حسن النشيد، فأذن له، فانشده راويته مدحه له»[18].

فمتقبل القرن الثالث للهجرة لم يكن يعتبر القصيدة كلاما وحسب، بل كان يعتبر داخلها ايضا انشاد المنشد لها، ولذلك رغب عن سماع ابي تمام، وهو ذو الصوت الاجش، واذن في الاستماع الى القصيدة متلوة بصوت راويته، ذي النشيد الحسن.

ومما يستوقفنا في هذا الخبر تلك الكلمة التي بعث بها الصوت: «الاجش»، ومدلولها حسب المعجم، هو الصوت الخشن او الغليظ، بيد ان هذا التعريف لا يفيدنا كثيرا، افليس من الافضل ان يكون الشاعر فحلا - بالمعنى الواسع للكلمة؟ ان المعنى الاقرب لسياق الكلام - ولسياق مفهوم الانشاد عند العرب - هو ان ذلك الصوت غير قادر على تنغيم الكلام التنغيم الاوفى، فهو يقطعه تقطيعا ويقطع عنه الاستمرار في التلاوة احيانا، وذلك ما يفيدنا به شرح المعجم للفعل، «أجش الشيء: دقه وكسره».

غير انه ليس كل الشعراء يمتلكون رواة لاشعارهم، فمنهم من يعوزه ذلك، وتراه عندئذ متجها منسدة دونه الافاق، وانى له سوى ذلك! «قصد ابو عطاء [السندي، وهو من مخضرمي الدولتين الاموية والعباسية،] سليمان بن سليم الكلابي، يشكو اليه حاله، وما يلاقيه من الضيق والكرب، فانشده يقول متشكيا من عدم قدرته على الانشاد الحسن]:

أعوزتني الرواة يا ابن سليم
وابى ان يقيم شعري لساني [الخفيف]
[... الابيات]

فأمر له بوصيف بربري فصيح، فسماه «عطاء» وتكنى به، ورواه اشعاره فكان اذا اراد انشاء شعر مديح لمن يجتديه، او مذاكرة بشعر، امره بانشاده»[19].

ولئن كان بامكان الشاعر ان يستعمل راويا ان ساء صوته، فان القصيدة الجيدة هي تلك التي ينشدها صاحبها، فهو ادرى بالكلام من غيره، فيموج صوته ان شاء ويرتفع به ويخفضه وقتما شاء. ذلك بالاضافة الى ان اتحاد الشاعر بالمنشد يحقق وحده الباث ويؤثر في المتقبل ايما تاثير، لذة وافهاما، ونتيجة لذلك

خص العرب الشاعر المنشد الحسن النشيد بمصطلح هو «الصناجة» ، ومن ذلك سمي الاعشى «صناجة العرب»[20] بذا يكون الانشاد ذا اهمية قصوى ، فلم يظل مجرد قناة للابلاغ، وانما اصبح موضوعا قريبا من المتقبل، يحكم عبره على شعرية القصيدة ، اذ ان «مما يزيد في حسن الشعر، ويمكن له حلاوة في الصدر، حسن الانشاد وحلاوة النغمة»[21].

3 ـ الانشاد كيانا موازيا للقصيدة

لقد بينا سابقا ضروب التداخل الماهوي بين الانشاد والقصدة، منتهين الى ان كلا الكيانين يتظافران ويتفاعلان لينتجا النص الشعري، غير ان النظر الى الانشاد باعتباره كيانا موازيا للقصيدة يتوضع في مستوى اخر. ان النظر عندئذ ينحصر في التساؤل عن شكل العلاقة بين ذينك الطرفين بصفتهما كيانين مستقلين: هل يحكي الانشاد القصيدة فيجسد مقولها نغمة وتنغيما، ام هو ابداع اخر ينضاف الى ابداع الكلام؟ ان كانت العلاقة محاكاة فكيف هي؟ هل يقوم الانشاد بعملية تعويض تجاه عدم كثافة القصدة شعريا؟...

ينبغي في البدء التمييز، مطلقا ـ بين ضربين لتلاوة القصيدة: التلاوة التعبيرية، وهي الانشاد، والتلاوة اللاتعبيرية «الباردة» ، وهي التي سنصطلح على تسميتها بالالقاء[22] فالالقاء اذن بعبارة اخرى هو الدرجة الصفر للانشاد. ويمكن الجزم بسهولة ـ لطبيعة النص الشعري عند العرب ، وهو كونه منطوقا، ان التلاوة كانت عندهم انشادا، ولم يعرفوا الالقاء، غير انه من جهة اخرى، ليس للانشاد مدرج واحد، وانما هو يستوي في درجات متنوعة، تتكثف احيانا وتقل احيانا اخرى. واما بالنسبة الى النص الشعري الكتابي اصلا (وهو المعاصر)، فان التلاوة الامينة له تبدو الالقاء، اي تلك اللامعبرة «الباردة».

بل احيانا هو يستعصي على التلاوة؛ إذ كيف لها ان تترجم ـ البياض ـ وتشكيل الكلام على الصفحة...؟

ان الانشاد تلاوة فيها ينقل المنشد حركة القول الى حركة الصوت، ولن نجد خيرا من تعبير جون كوهن على ذلك، دقة ووضوحا: فالانشاد هو ذلك الذي يموّج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة، فتغيرات الصوت تعين السرعة والشدة والارتفاع خاصة، ان النغمة او التنغيم، اي المنحنى البياني الذي يسجله الصوت، مختلف في الواقع اختلافا ملحوظا حسب المعنى والخطاب، فالتنغيم دال اذن، اي انه يقوي هذه الاختلافات، لتبين بشكل احسن، اختلاف المدلولات، وهكذا سيتعارض الاستفهام والاثبات، ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم ايضا»[23]، وبذلك يستوي الانشاد إعادة للخطاب وتكرارا له، فهو يدعم القصيدة بحركته دعما يجعل منها سهلة التقبل، ان الغاية منه ايضاح ما التبس من الكلام، ومن ثم كانت العلاقة بينه وبين القصيدة علاقة تماثل تام لا يعكر صفوها تحلل.

ان هذا الفهم للانشاد تعضده المادة التي نجدها في «لسان العرب» لابن منظور في المدخل «ن ش د» : انشد الضالة: عرفها، وقيل: انشد الضالة استرشد عنها، نشدت الضالة وانشدها(...) اذا طلبتها، فانا ناشد، وانشدتها فانا منشد اذا عرفتها. قال ابو عبيد: المنشد المعرف والنشيد: رفع الصوت، وكذلك المعرف يرفع صوته بالتعريف فسمي منشدا، ومن هذا انشاد الشعر انما هو رفع الصوت. ان ثمة ثلاثة اقطاب دلالية في ذلك الشرح، وهي بحسب ترتيب منطقي: الاسترشاد، فرفع الصوت، فالتعريف، فالمتقبل يسترشد من القصيدة، مضمونا وخطابا، ولذلك أجبر الشاعر على رفع صوته، طامحا الى التعريف بقصيدته، ان الانشاد اذن تعريف بالقصيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وايضاح لها، وليس ابداعا مغايرا لاتجاه الكلام، والشاعر المنشد في تلك الحالة ينتصب متقبلا يؤول، ويجسد تاويله، ثم يبثنا اياه، موهما انه لا ينفصل عن الكلام، وهو في ايهامه ذاك فالح كل الفلاح، وليس لنا بد من ان نعتبر كلا الخطابين، خطاب الانشاد وخطاب القصيدة نصا واحدا.

ان وظيفة الانشاد تلك تقودنا الى التساؤل عن نسبة الكثافة شعريا بين الانشاد والقصيدة هل يتوازيان ام انه اذا اكتشف احدهما ضعف الاخر؟

ان قرائن عديدة - وقد وضح بعضها - تفيدنا ان القصيدة الشفوية (الشفوية في الاصل) لا يمكن ان تتلى الا انشادا، ولا ان تتقبل - التقبل السليم - الا سماعا - وبالعكس من ذلك هي القصيدة الكتابية ومعنى ذلك ضمنا ان بين الانشاد والقصيدة الشفوية تناسبا مخصوصا، فلا امكان الى ان يوجد احدهما مستقلا عن الاخر. ومن جهة ثانية، فان قرائن عديدة اخرى تفيدنا ان ذلك التناسب ليس مطردا وانما هو تمكيني، فاذا تكثف الانشاد وبلغ درجة قصوى، لاحظت ان ذلك كان تعويضا لدرجة دنيا في الملفوظ نفسه. «دخل [ابو سعيد المخزومي] الى اسحاق بن ابراهيم المصعبي، فانشده قصيدة ابدع في القائها ثم دخل اليه ابو تمام، فانشده - على رداءة انشاده، فقال المصعبي: يا ابا تمام، لو رايت المخزومي وقد انشدنا آنفا! فقال ابو تمام: أيها الامير، نشيد المخزومي يطرق بين يدي شعره، وشعري يطرق بين يدي نشيدي»[24] فـ«التطريق» اذن هو الذي خلق التوازن في النص الشعري، فلدى المخزومي يفتح الانشاد للشعر طريقا يوصله الى المتقبل، ولدى ابي تمام كان الشعر هو الذي يمهد الطريق الى الانشاد فيشفع له من سوئه، ولقد كان الامير راغبا في المخزومي اكثر من الطائي، لان الانشاد اقرب الى المتقبل من الملفوظ، فهو الذي يكشفه.

وللعرب مصطلح اخر يدل على هذه الظاهرة، ذلك هو «الاخلاء». قال ابو بكر: وحدثني علي بن العباس النوبختي، قال: حدثني البحتري، قال: كنت في مجلس فيه علي بن الجهم، فتذاكرنا الشعراء المحدثين، فمر ذكر اشجع [السلمي]، فقال فيه علي: ربما اخلى. فلم ادر ما قال، وانفت من سؤاله عن معناه. فانصرفت الى منزلي فنظرت في شعر اشجع، فاذا هو ربما مرت له الابيات مغسولة خالية من المعاني واللفظ، فعلمت انه اراد ذلك وان معناه ان الرامي اذا لم يصب من رشقه كله الغرض بشيء قيل اخلى فجعل ذلك قياسا[25]» و«الاخلاء» بهذا المعنى يتجلى في كون الانشاد يبهرج القصيدة ويضفي عليها من الشعرية خصالا، بينما اذا قرا المرء القصيدة متشدا كما فعل البحتري، وجدها خالية من تلك الشعرية، واذا بالشعر عندئذ كانه «نقط عروس وابعار ظباء»، «حلو اول ما تسمعه، فاذا كثر انشاده، ضعف، ولم يكن له حسن»[26] غير ان الاخلاء امر مبرر بالنظر الى مرجعية قائل الشعر، ومرجعية الشعر نفسه، اذ لم يتجل الاخلاء الا عندما انقطع المتقبل من النظر الى القصيدة باعتبارها منطوقة، فكف عن سماعها، واتجه صوب القراءة، اي النظر الى القصيدة باعتبارها مكتوبة، فهذا القفز الى مرجعية اخرى هو الذي ولد لدى المتقبل الشعور بالاخلاء ولولا ذلك لبقيت القصيدة شعرا شاعرا.

ويبدو ان الوعي بهذه الظاهرة كان لدى الشعراء اكثر منه لدى النقاد. وذلك امر طبيعي. يقول ابن حصن [وهو شاعر اندلسي] يصف اشعاره، ويعرض بابن زيدون بانه يعتمد على حسن الصوت.

ولست بكاسيها مدى الدهر حلية
بنغمة انشاد ولا بمكرر[الطويل]

وفي معنى ابن حصن، يقول المعري:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اذا الناس حلوا شعرهم بنشيدهم
فدونك مني كل حسناء عاطل
ومن كان يستدعي الجهال بحلية
اضر به فقد البرى والسلاسل
[الطويل]

ويقول البطليوسي [شرحا لبيتي المعري]: يريد من كان شعره لا يحسن الا بان ينشده، فان تركه الانشاد مضر بشعره [...] وأما من كان شعره حسنا بنفسه، فليس ـ يخل به الا يحسنه بانشاده[...]»[27].

ان الانشاد اذن، باعتباره كيانا موازيا للقصيدة، يقوم بوظيفتين: تتمثل الاولى في الابانة عن الخطاب وتوضيحه وتعريفه، وتتمثل الثانية في عملية تعويض بنيوي للشعرية الفاترة والباهتة احيانا في ملفوظ القصيدة، ومعنى ذلك ان النظر الى القصيدة المنطوقة في الاصل، باعتبارها مكتوبة، هو افقاد لخصائصها ونظر الى قصيدة مغايرة عنها تماما.

4 ـ اننا حددنا في البدء موضوع قولنا وزاوية النظر اليه، والحمنا على ان مباشرتنا للانشاد ليست لغاية في حد ذاته، (ولذلك لم نكن مستنقصين متوسعين)، وانما لنموضعه داخل تكوين النص الشعري، ولذلك كان من غير المعقول ان نقول ان هيئة الشاعر ولباسه، لحظة الانشاد، هي من مكونات النص الشعري، وتبعا لذلك كان ضروريا ان نقصر موضوع الانشاد على المستوى المنطوق المتجلي على محور الزمن، ولقد انتبه الى هذه الخصيصة بعض من الباحثين الغربيين خاصة، وكان ان انجر عن ذلك لديهم ان وضعوا القول في الانشاد فرعا ونتيجة للقول في الايقاع؟ باصطلاحات مختلفة كالوزن والنظم[28]. فالانشاد عند هؤلاء اذن كان قولا عرضا فرضه البحث في التنغيم والنبر، اللذين يعتبران لدى جاكبسون مثلا، ظاهرتين لسانيتين من نموذج النظم لا ينبغي اهمالهما[29].

بيد ان الانشاد، كما عالجناه، يتخذ زاوية اخرى ـ دون ان يلغي السابقة ـ لانه يستند الى واقع معين، هو واقعه لدى الشعراء والنقاد العرب القدامى. ولقد خلصنا الى جهتين للنظر: اولى تباشره باعتباره كيانا فاعلا في القصيدة، ولقد تكشف لنا انه محدد من محددات بنية الخطاب، وانه كالباث والمتقبل الضمنيين؛ وثانية باعتباره كيانا موازيا للقصيدة، ولقد ارتأينا فيه وظيفتين: التعريف والتعويض.

ان تظافر تلك الوظائف تقودنا الى اعتبار النص الشعري ليس ملفوظا فقط، ولا تلفظا فحسب، وانما هو ايضا ذلك المحيط بهما والحامل لهما، ونعني الانشاد في مستوى القصيدة المنطوقة/الزمانية، والتشكيل ـ او التحيين الفضائي actualisation spatiale بحسب مصطلح دولاس وفيليوليه ـ في القصيدة المكتوبة/المكانية. ويتجلى بذلك ان كل دراسة للقصيدة دون ظرفها، انما هو فصل للمحمول عن حامله، وبتر من ثم لتكوين النص الشعري، وانتاج لوعي مشوه للملفوظ النص، ولعل ذلك مما يفسر تلك القطيعة التي يعلنها بعض الشعراء المعاصرين مع الشعر العربي القديم، معتبرينه لم يبلغ بعد مرحلة الرشد في قول الشعر! ان هؤلاء يخطئون لانهم يقومونه ارتكازا على مرجعية اخرى، فهم يقرؤونه مكتوبا، بينما هو لم ينشأ الا منطوقا. ان الخلاف اذن يعود الى تحديدين للشعر، شعرية المنطوق وشعرية المكتوب؛ وهل بالضرورة ان يكونا واحدا...

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1 ـ اقتبسنا مصطلح الظرف بقسميه زمانا ومكانا، من القاموس النحوي عند العرب كما هو واضح، وتوجد مصطلحات اخرى تدل على الظاهرة الا انها تقصر عن الاحاطة بها. مثال ذلك مصطلح الشكل الخطي forme graphique. كما حدده غريماس في A.J. Greimas et autres : Essais de sémiotique poétique. Collection L. Larousse Paris, 1972 P. 11-12.

واتبعه في المصطلح شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة ـ تحليل نصي، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ط/1988 الفصل الاول: الشكل الخطي ص ص 13/37 ويمكن قصور هذا المصطلح في تدلاله على الظرف الكتابي/المكاني فحسب، ويستعمل د. دولاس وج. فليوليه مصطلح التحيين او التحقيق غير انه مصطلح عام فضفاض. انظر Daniel Delas et Jacques Filliolet. Linguistique et poétique. Larousse Paris 1973 CH:3 Actualisation.

وواضح من ذلك ان مصطلح الظرف افضل في الدلالة عن المدلول خاصة انه يحيل على المستويين الشفوي والكتابي، ويضع علاقة بين التشكيل الصوتي الانشاد وتشكيل الكلام على الصفحة.

Roman Jacobson, Essais de linguistique générale Tome 2 Minuit - 2 Paris 1973, p. 107-108.

3 ـ انظر امثلة عديدة على ذلك في: علي الجندي الشعراء وانشاد الشعر. دار المعارف بمصر 1969

الفصل الرابع: تهيؤ الشاعر للانشاد ص ص 39/49 والفصل الخامس عادة الشعراء في الانشاد ص. 44/55

4 ـ يكاد يكون كتاب علي الجندي الانف الذكر المرجع الوحيد في الانشاد اخبارا خاصة، واننا لنعجب كيف ان معجما حديثا في الحقل الادبي هو: ابراهيم فتحي. معجم المصطلحات الادبية المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ط/ 1986 ـ لا يذكر مصطلح الانشاد، اما مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان 1979، فانها لا يحيلان في مادة الانشاد على اي ملاحظة خاصة بالعرب، واذا كان جبور عبد النور: المعجم الادبي ، دار العلم للملايين بيروت. ط1/1979 لا يذكر مصطلح الانشاد فانه يورد مصطلح الالقاء غير ان كلامه فضفاض ولا يبين في اي نقطة منه موقف العرب.

5 ـ علي الجندي: الشعراء وانشاد الشعر. ص33

6 ـ جاء في لسان العرب لابن منظور مادة «ن ش د» والنشيد رفع الصوت.

7 ـ علي الجندي الشعراء وانشاد الشعر ص 33

8 ـ نفس المرجع ص 31

9 ـ نفس المرجع الفصل العاشر. اختيار البحور المناسبة ص. ص 100 ـ 112

10 ـ نفس المرجع الفصل الخامس عشر: تجنب الزحافات الرديئة ص ص 152/155

11 ـ المرزباني: الموشح ... تحقيق محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، ط1965/1 ص: 47

12 ـ توسع ابن سنان الخفاجي في ذلك. انظر كتابه: سر الفصاحة. تحقيق عبد المتعال الصعيدي. القاهرة 1952

13 ـ الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون. مؤسسة الخانجي بالقاهرة. ط3. د. ت ط1978/1 ج1 ص: 144

14 ـ نفس المرجع ج1ص 66 ـ 67

15 ـ نفس المرجع ج1/ ص 67

16 ـ نفس المرجع ج1ص: 67

17 ـ القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه مصر 1966؟ ص: 412.

18 ـ ابو بكر الصولي: اخبار ابي تمام. تحقيق محمد عبده عزام وخليل محمود عساكر ونظير الاسلام الهندي. منشورات دار الافاق الجديدة بيروت، لبنان، د/ت. ص: 143

19 ـ الاصفهاني: الاغاني ج16 ص83 نقلا عن علي الجندي، الشعراء وانشاد الشعر: ص: 73/ 74

20 ـ نفس المرجع ص: 56

21 ـ نقد النثر المنسوب خطأ الى قدامة ص: 90 نقلا عن علي الجندي... ص 92

22 ـ ميز ايضا بين ذينك الضربين جان كوهن، غير انه لم يخصص لكل منها مصطلحا . انظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء ط1966/1 ص: 90

23 ـ نفس المرجع. ص: 90

24 ـ علي الجندي: الشعراء وانشاد الشعر ص: 60 وانظر هامشها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

25 ـ ابو بكر الصولي: اخبار الشعراء المحدثين من كتاب الاوراق المجلد الاول عني بنشره ج. هيورث. د.ن دار المسيرة ـ بيروت ط2/1982 ص: 81

26 ـ علي الجندي: الشعراء وانشاد الشعر . ص: 18

27 ـ نفس المرجع: ص: 61/62

28 ـ انظر مثلا: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء ط1/1988. فصل اللسانيات والشعرية ص ص 23/61 وخاصة ص: 43/44/45 وانظر ايضا جان كوهن: بنية اللغة الشعرية... الفصل الثاني: المستوى الصوتي. النظم ص ص 51/99 وخاصة ص: 89/90/91/92

29 ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية... ص: 43.



مفهوم النغمية عند «أندري مارتيني»

صالح مصباح

مقـدمـة:

إذا كان البحث اللساني سليل «دي سوسير»[1]، فإن البحث الصوتي مدين «لاندري مارتيني» بما يشبه التأسيس لمنزلته في نطاق اللسانيات العامة. وتظل الحاجة الى كتاب «مرتيني» Eléments de linguisque générale[2] كحاجة المد المعرفي الى جزء من تراثه القريب.

وارتأينا ان نقتصر منه على النغمة prosodie نعرّف مفهومها ، لسببين اثنين:

الاول: قيمة هذا المفهوم الصوتية من جهتي التلفظ والنشأة العضوي الذي يحفّ به.

الثاني: جملة الوظائف التي يحقق. وهي وظائف قد لا تتبين عند مارتيني - بوضوح - الا باختصار مفهوم النغمة وتبسيطه. ولئن قيدنا هذا «البحث» الموجز «بكتاب «مارتيني» المذكور، فإننا نعاضد هذا التقيد بإضاءات تعتمد.

1 - العودة عند الضرورة الى «معجم»:

Dictionnaire Encyclopedique des Sciences de langage[3]، نلتمس منه دعما يجلي ما غمض او مثالا ييسر ما أجمل.

2 - استنباط امثلة من اللغة العربية، استنباطا شخصيا، يتقيد بالمفهوم المقصود اليه. وغايتنا هي تيسير امره على قارىء العربية، ووضعه في تداخل لغوي من النادر ان يخلو منه بحث في علم اللغة او مقال.

3 - ضربا وحيدا من «التامل الميداني» استقيناه من اللغة الصينية، بمواكبة حالات من النطق، انجزها امامنا صديق صيني.

ونلفت النظر الى اننا ضمنا من الكتاب فقرات ابقيناها على لغتها الاصلية، وعربنا بعضها تعريبا تقريبيا. ذلك ان مصطلحات علم الاصوات وعلم اللغة اجمالا، لم تستقر بعد على حال واحدة:

النغمية La prosodie جزء من التحليل الفونولوجي الذي يشمل - بالاضافة اليها - «الصواتمية». واذا كانت الصواتمية تدرس الحروف والحركات فونولوجيا، فإن النغمية تدرس ما يحف بالانجاز الكلامي، ولا يدخل الاطار الصواتمي، Le cadre Phonématique ولا ضمن السمات المفيدة. والنغمة في رأي مارتيني، هي مظاهر التصويت الضرورية، لكل ملفوظ منطوق Enoncé parlé ، وما يتبع ذلك من طاقة، هامة او محدودة. وهذه الطاقة لا بد منها بقطع النظر عن مداها[4].

وإذا كان من الممكن ان يخلوَ ملفوظ من الغنّة nasapitré أو الانغلاق الشفوي، فان الناطق لا يقدر



على النطق الا اذا اعتمد ـ بوعي او بدونه ـ ارتفاعا نغميا وطاقة عضوية، يختلفان في بداية النطق، عن نهايته.

وللاستعمال النغمي ميزتان اساسيتان هما:

أ ـ الارتفاع النغمي[5] hauteur mélodique.

ب ـ المدة[6] durée.

وتلتصق الميزتان بانجاز الخطاب الذي يتطلب تنغيما يخص مدى ارتفاع الصوت (الارتفاع النغمي) والمدة الزمنية التي يتطلبها الخطاب.

وتهم المدة الزمنية مدة الخطاب في الجملة. ومدة كل جزء منه، ضمن المدة الكلية.

وبهذا التداخل بين:

أ ـ ارتفاع الخطاب النغمي برمته، وبالتحديد الارتفاع المنقسم ـ في اختلاف ـ بين بداية الخطاب ونهايته،

ب ـ وبين المدة الزمنية التي يتطلبها الانجاز عامة، ويتطلبها كل جزء على حدة، تتكامل الميزتان وتنسحبان على سائر الاركان التي في النطاق النغمي، وهي اساسا ثلاثة:

1 ـ النغمة: L'intonation

2 ـ الطبقات: Les tons

3 ـ النبرة: L'accent

فما هو حدها وما هي وجوه العلاقة بينها؟

1 ـ النغمة:

عضويا، يحدث الصوت ـ عند انجاز الخطاب ـ ذبذبات في مستوى الحبال الصوتية Les cordes vocales. وتمارس هذه الذبذبات ضغطا على الاعضاء. وقس على ذلك بحبل corde في درجتين من الامتداد مختلفتين:

ـ فاذا كان الحبل شديد الامتداد، حدثت ذبذبات مرتفعة الدرجة.

ـ واذا كان متراخيه، حدثت ذبذبات اقل ارتفاعا.

ذاك هو شأن الحبال الصوتية في علاقتها بعملية التصويت. وهي عملية، تتراوح بين، التوتر (الارتفاع) والتراخي (النزول). ومثل ذلك بعملية الغناء، يحدث فيها التناوب بين الارتفاع والنزول.

ويلازم هذا التنغيم الخطاب دائما، وبالنسبة الى المتكلم، فانه تلقائي تقريبا automatique. أي ان المتكلم لا يختار حضور هذه النغمة او غيابها: يقول مارتيني:

«Cette mélodie du discours est donc, en un sens automatique, c'est-à-dire, que le locuteur ne choisit pas entre sa Présence et son absence» (7).

ويمكن ان نرمز الى هذا التناوب النغمي برسم يتعلق بالملفوظ، وله مرحلتان اساسيتان هما بداية الرسالة ونهايتها. والمرحلتان تشترطها الحاجة الى مد الحبال الصوتية في بداية الرسالة message والى انزالها عند الايذان بنهايتها، استجابة لنزعة المجهود الادنى.

وان التحولات التي تلحق الدرجة النغمية، لا تتعلق بوظائف تمييزية تخص الصواتم. ولكنها قد تتعلق بوحدات تخص مستويات اخرى مثل «المجموعات التركيبية» أي الجمل. ففي «المعجم» ما يلي:

«Les variations de hateur ne sont pas toujours attachées à des unités distinctives comme les phénomènes; elles peuvent être attachées à des unités appartenant à un autre niveau (par exemple, à des groupes syntaxiques, à des phrases» (8).

أما المستوى الثاني من النظر إلى نغمة الخطاب، وهو المستوى الذي يضع في الاعتبار الملفوظ واجزاءه فله وظيفتان اساسيتان، تعبيرية وتمييزية:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ الوظيفة التعبيرية :

وذلك بان يحول مجموعة من الصواتم من حالتها «الخام» لتجيء انجازا نطقيا تصاحبه النغمة :

مثال : KABY LANG LAK LANDAKABYLO.[9]

هذه مجموعة صواتم غير منجزة نطقا. وعليه غير منغمة. وبمقتضى ذلك، تخلو من كل معنى.

اما اذا انجزت هذه الصواتم بطريقة يوافق فيها كل صوت وكل صوتم اللفظ والصوتم المناسبين، يحصل المعنى (التعبير)، وتصبح هذه المجموعة من الصواتم خطابا معبرا، تساعد النغمة على تحسس فواصله اللفظية وعلاقاته التركيبية، فمنحاه الدلالي :



'Lan
l'âne
o'lak
au lac
aby'lo
a bu 'LAN
بداية
نهاية

وبجمل ذلك، ان التعبير (المعنى) لا يتم الا بالنطق الذي تصاحبه نغمة الخطاب وفق نظام نحوي وعرف دلالي ـ مما يساعد على فهم حدوده، التركيبية فمناحيه التعبيرية. ولعلنا ندعم الامر بمثال نسوقه من العربية :

مجموعة صواتم	صاد	الف	فاء	حاء	زاي	ياء	دال	عين	ميم	راء	ألف
	ص	ا	ف	ح	ز	ي	د	ع	م	ر	ا

خطاب { صافح زيد عمرا

ـ الوظيفة التمييزية :

لا تحصل الوظيفة التمييزية في مستوى لفظ او لفظم. بل في مستوى جزء من الملفوظ. وقد يتسع الجزء فيجيء جملة كاملة. يقول مارتيني :

«Même si la différence entre les deux courbes ne se manifeste que sur un seul mot, ce n'est pas la valeur de ce seul mot qui est affectée, mais celle d'un segment donné, plus vaste qui peut être la phrase entière» (10).

ومعنى ذلك انه «حتى اذا لم يظهر الفرق بين خطي [الفصل] الا في لفظ واحد، فليست قيمة هذا اللفظ الواحد هي التي تشهد [التمييز]، ولكن يشهده مقطع من الملفوظ اشمل وقد يكون جملة بكاملها».

ونقترح من العربية هذا المثال للتوضيح :

ـ الارض تدور : نلاحظ صعودا فنزولا عاديين، والمعنى هنا تقريري لو تحيلنا صدوره عن «قاليلي» في غير السياق الذي صدر عنه فيه[11]. فالمعنى تقريري، يميز الارض تدور عن غيرها، انه الاخبار او «الاسلوب الخبري» كما تسميه البلاغة القديمة[12].

اما اذا انجزت الجملة بطريقة الاستفهام نحو: الارض تدور ؟فان النغمة التساؤلية تميز التعجب عن التقرير. فلم يعد دوران الارض معطى للاخبار، بل «حالة استفهام».

ـ وقد تحصل الوظيفة التمييزية بمقتضى النغمة التي تميز اجزاء الخطاب الداخلية.

ونقترح ـ مرة اخرى ـ مثالا من العربية لتقريب المفهوم:

الذين(،) أرجلهم في الارض عقولهم في السماء.

المعنى هنا، ان «المخبر عنهم» ارجلهم في الارض عقولهم في السماء في الوقت نفسه، فـ «موضع» عقولهم يكمل ـ من باب الاعلام او الاخبار ـ موقع ارجلهم.

الذين ارجلهم في الارض (،) عقولهم في السماء: تبدل النغمة ميز بين الملفوظين. فالمعنى الثاني أقرب الى الشرط: الذين ارجلهم في الارض، عقولهم ـ تلازما ـ في السماء.

كما يمكن للنغمة ان تجري الكلام مجرى المفارقة اذا احتكمنا الى علاقة التقابل بين قسمي الجملة «التلازمية»: ارجل مقابل عقول وارض مقابل سماء.

2 ـ الطبقات:

الطبقات هي الوحدات التي تصاحب التصويت لتفرق بين صوتين، اي بين السمات المفيدة المشتركة بينهما.

ووجود الطبقات مصاحبا التصويت يثير لبسين:

ـ الاول: هل يمكن ان توجد الطبقات في الوقت نفسه والنغمة؟:

«L'existence des tons, dans une langue n'a pas pour effet de supprimer l'intonation; il reste normale que les cordes vocales y soient moins tendues au début de l'émission et qu'on anticipe le relachement des organes vers la fin de l'énoncé» (13).

يرى مارتيني، اذن، ان النغمة تظل عادية، حيث تكون الحبال الصوتية أقل امتدادا في بداية الرسالة، ثم تؤذن بالتراخي عند النهاية. ولا ينفي هذه الحركة النغمية وجود الطبقات

ـ الثاني: هل يؤثر اختلاف الاصوات بين الرجال والنساء او بين الكبار والصغار على احترام اختلاف الطبقات؟

يجيب مارتيني ان يمكن لهؤلاء ان يحترموا اختلاف الطبقات في لغة ما، بقطع النظر عن التفاوت في ارتفاع الاصوات وعن «رقتها» أو «خشونتها». فتبين اختلاف الطبقات، يتم بتمييز طبقة صاعدة من خلال طبقة نازلة، وطبقة متوسطة عبر طبقة صاعدة الخ...

والمقاطع هي موقع هذه الطبقات، مما يجعل معرفتنا اختلاف الطبقات، لا تحصل عبر صوت المتكلم، بل عبر تصويته مختلف المقاطع، وبالتالي مختلف الطبقات، ذلك ان لكل مقطع طبقته الخاصة(14) في نظر مارتيني: CHAQUE SYLLABE A SON TON PROPRE لكنه لا يعمم هذه القاعدة على كل اللغات، اذ من اللغات ما لا يدرك فيها اختلاف طبقتين من خلال مقطع واحد، وانما من خلال مقطعين اثنين.

ولئن تعلق مبدأ بداية الرسالة ونهايتها بالجانب النغمي (من نغمة: intonation) باعتبار انه يطلب توترا نغميا في البداية وانفراجا في النهاية، فان هذا المبدأ ذاته، له بعض التاثير على وجهة الطبقات:

يقول مارتيني:

«On constate,... qu'un ton haut en fin d'énoncé, peut chez le même locuteur, être beaucoup plus grave qu'un

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ton bas au milieu du même énoncé» (15).

معنى ذلك ان «نلاحظ ان طبقة مرتفعة في نهاية الملفوظ، يمكن ان تكون اكثر مدى ـ عند المتكلم الواحد ـ من طبقة نازلة في وسط الملفوظ نفسه».

ولهذا القول قيمة ثانية، اذ يؤكد مرة اخرى ان الطبقة والنغمة عنصران لا تداخل بينهما، وانما لكل جوانب تجسده:

فاذا كان لا بد ـ نغميا ـ من انفراج الجهاز الصوتي في نهاية الرسالة، يمكن ـ طبقيا ـ ان نجد طبقة مرتفعة في نهاية الملفوظ ، وطبقة نازلة في وسطه.

ان الاجمال على حساب الجزئيات، يجعل للطبقات وظيفة اساسية، هي الوظيفة التمييزية تلتمس من الانجاز النطقي، دون اعتبار شكل الكتابة. وهو شكل قد يكون علامة تحيل على الاصوات[16] وقد لا يكون.

فمن الفرنسية يورد مارتيني: pré[17] و prêt[18]. فصوتيا او طبقيا، لكل طبقته. وحصل التمييز الكتابي (الرسم) كما التمييز المعنوي.

ولعلنا لا نقرب المفهوم الا بهذا المثال الذي اخذناه من اللغة الصينية[19]:

صوتيا	ma	ma	ma	ma
رسما	女	麻	马	骂
طبقيا	ma	ma	ma	ma
تمييزيا	mere أم	chauvre ثمر	cheval حصان	médire عشب

نلاحظ ان الكمية الصوتية هي نفسها في الخانات الاربع. وبالنسبة الى السامع المملى عليه، يرسم الاصوات الاربعة نفسها بمقتضى اربع ظواهر طبقية. فهو يرسم اسم «الام» او «الحصان» الخ... بوعي بالاختلاف لا يدركه الا بالتباين الطبقي.

اما السامع، فان الصوت نفسه قادر على ان يكون دوال اربعة يتميز كل واحد عن غيره، بمقتضى التميز الطبقي. وعليه ، فالصوت الواحد، يصنع، اذا حفت به الطبقات الاربع، اربع صور اكوستيكية متباينة، تؤدي الى اربعة مدلولات متمايزة. فأية طبقة من هذه الطبقات الاربع، هي التي تفصل فصلا تمييزيا رسما عن غيره، وانسانا[20] عن حيوان[21] وحيوان عن نبات[22] الخ... رغم التطابق في الجانب الصوتي وهو احد السمات المفيدة.

3 ـ النبرة:

النبرة هي ان نبرز بالنطق مقطعا وحيدا داخل «وحدة نبرية» unité accentuelle . وفي اغلب اللغات، الوحدة النبرية هي ما يسمى دائما اللفظ. والنبرة هي الالحاح الصوتي على مقطع ضمن مجموعة مقاطع:

يقول مارتيني:

«L'accent ^ est essentiellement le fait qu'on identifie la syllabe accentuée par contraste avec les syllabes non accentuées voisines : ceci implique que tous les éléments nécessaires à l'identification sont offerts par le locuteur, réellement présent dans l'énoncé, et enregistré passivement par l'auditeur» (23).

معنى ذلك ان النبرة اساسا هي ما نميز به المقطع المنبر عن المقاطع المجاورة له غير المنبرة. ومفاد هذا ان العناصر اللازمة للتمييز يقدمها المتكلم، ثم انها حاضرة فعلا في الملفوظ، واخيرا يسجلها السامع دون ان يكون له فيها دور.

وانطلاقا من هذا التعريف، يسأل مارتيني: هل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن ان تتوفر لغة ما، على النبرة والطبقات معا، حقائق لسانية متميزة؟

وجواب مارتيني انه لا يمكن الحديث عن النبرة في لغات كل مقاطعها مرشحة لان تقبل طبقة[24].

لكنه يحذق الاشكال بقوله بوجود لغات ذات طبقات، وخالية من النبرة. ويمثل كل مقطع طبقة متميزة. وتوجد لغات منبرة وذات طبقات langues accentuelles à tous.

وكل لفظ في هذا الضرب من اللغات ـ او كل وحدة نبرية ـ لا تكون له الا طبقة مميزة يتعلق موقعها بموقع النبرة[26].

وللنبرة ـ مثل سائر مكونات النغمية ـ وظائف منها الوظيفة التفارقية fonction contrastive. وتساعد على ضبط اللفظ او الوحدة. يتميز احدهما عن غيره في الملفوظ نفسه. واذا وجدنا في لغة ما أن النبرة توجد في المقطعين الاول أو الاخير، فهذا الوضع مثالي. ذلك أن اللفظ يصير قابلا لان يميز عن غيره من خلال النبرة التي تسبقه (البداية) او تلحقه (النهاية). مثال من العربية: إن (الـ)ـعيون (الـ)ـتي في طرفها حور: نطقيا، تضرب النبرة frappe الالف واللام الاولين، فيعني ذلك بداية الكلام، والالف واللام الثانيين، فيعني ذلك استئناف اللفظة وبعبارة أوضح، استئناف الكلام، وها هنا التفريق بين اللفظتين او الوحدتين.

غير انه متى كانت النبرة غير قابلة للتبين imprevisible ومتى انعدم اظهار بداية الوحدة النبرية le début de l'unité accentuelle صار للنبرة وظيفة كمية culminative تساعد على تحليل الخطاب[26]، باعتبارها تبرز مواطن، الارتكاز العضوي.

أما اذا كانت النبرة غير ثابتة n'est pas fixé، أي أن تتابع الصواتم الذي يميز الوحدة لا يقدر على معرفة المقطع الذي طالته النبرة، فان النبرة تكتسي قيمة تمييزية.

ذلك ان كل لفظ، ينظر الى نبرته مستقلة من ناحية وفي محل مقارنة مع غيرها من ناحية اخرى:

مثال[27] لفظ termino في اللغة الاسبانية:

termino:

- اذا كانت النبرة في المقطع الاول termino فالمعنى: terme : لفظ او كلمة او مصطلح
- اذا كانت النبرة في المقطع قبل الاخير termino فالمعنى: je termine : انا انهي
- واذا كانت النبرة في المقطع الاخير termino فالمعنى il a terminé : لقد أنهى

فشرعة النغمية الام هي قدرتها على ان تكون الوسيلة التي نميز بها ما خرج عن النطاق الصواتمي من الجوانب الصوتية واستعصى تميز عناصره بفعل التطابق في السمات المفيدة.

هوامش

(1) من خلال كتابه المعروف - Cours de linguistique générale
1979. Payot.

(2) النسخة المعتمدة : Edition A. Colin
لاحقا بـ E.L.G.

(3) ونرمز إليه لاحقا بـ : D.E.S.L.

(4) E.L.G. pp. 80-85
(5) D.E.S.L. p. 229
(6) Ibid p. 230
(7) E.L.G. p. 84
(8) D.E.S.L. p. 232
(9) Ibid
(10) E.L.G.

(11) قبيل أن ينفذ فيه الحكم : «ومع ذلك فهي تدور».

(12) وهو المتميز عن «الاسلوب الانشائي» المعرف بكونه الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب نحو : ما أجمل السماء، ولا يخفى أن هذا التعريف قاصر ولا يقنع.

(13) E.L.G. p. 88
(14) Ibid p. 87
(15) E.L.G. p. 88

(16) وهذا الرأي قديم ويعود الى أرسطو.

(17) ton Haaut

(18) ton bas

(19) مع شكرنا للصديق الصيني السيد «لي» الذي تولى النطق أمامنا فأوصلنا الى هذه الامثلة.

(20) mère
(21) cheval
(22) chauvre
(23) E.L.G. pp. 92-93.
(24) Ibid p. 90 «Il semble qu on ne puisse parler d'accent dans les langues à toutes les syllabes sont susceptibles de recevoir un ton».
(25) Unité accentuelle : E.L.G. p. 90.
(26) E.L.G. p. 90.

(27) ونعني به التحليل الصوتي وليس ضربا آخر من التحليل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من قصة الشعر العربي في بلاد شنقيط

نهضة... في عصر الانحطاط

الخليل النحوي

في أوائل القرن العشرين، كان «شيخ» موريتاني (احمد بن الامين)، نزل القاهرة، يملي من ذاكرته مدونة كبيرة من شعر الشناقطة، اغتذت بها الساحة الادبية والعلمية في مصر، وخاصة الازهر الذي عرف الدرس اللغوي، لأول مرة، مع قدوم «الشيخ الشنقيطي» بشهادة طه حسين في «الايام».

وفي اواخر الستينات اطلع الاستاذ طه الحاجري على هذه المدونة (الوسيط في تراجم ادباء شنقيط) بعد ان كاد النسيان يطويها، فجزم بان الشعر الشنقيطي «حلقة مفقودة» من الادب العربي، وطالب بإعادة النظر في التصنيف التقليدي لعصور الأدب العربي، فقد كان ما سُمّي (خطأ؟) «عصر الانحطاط» عصر نبوغ ونهضة أدبية في بلاد شنقيط. ولم تلبث مجلة «العربي» - وقد زارت موريتانيا - ان اطلقت عليها تسمية «بلاد المليون شاعر» تنويها بسلطان الادب العربي ومجده في ديار شط مزارها ونسيها الاقربون.

وكان في هذا الاطراء بعض الحق، ففي بلاد شنقيط شعراء كُثُر، وفيها - كما يقول الاستاذ عبد اللطيف الدليشي الخالدي - «شعراء فحول لا يقلون مستوى عن امثال المتنبي والبحتري وشوقي والرصافي».

ان لهذا الأدب - في نشأته وتدوينه - قصة جديرة بأن تروى.

دخول الاسلام

تقول بعض الروايات ان عقبة بن نافع الفهري (ت 63هـ) وصل في فتوحاته إلى مدينة ولاته من بلاد شنقيط.

ومن المؤكد أن الاسلام دخل البلاد إبان الحملة التي سيرها (حوالي 116هـ) عبيد الله بن الحبحاب السلولي والي هشام بن عبد الملك على افريقية. وكانت بقيادة حبيب بن أبي عبيدة بن عقبة بن نافع (او عبد الرحمن بن حبيب على رواية أخرى)، وقد توغلت في أعماق الصحراء حتى وصلت تخوم السودان.

منذ ذلك التاريخ بقي الاسلام حيا في قبائل الصحراء، على وهن منهم في شانه وضيق اطلاع، حتى خرج الامير الصنهاجي يحيى بن ابراهيم الكدالي حاجا ومر في طريق عودته بالقيروان (427هـ) حيث لقي الفقيه أبا عمران الفاسي فبثه مر الشكوى من جهل قبائل الصحراء، وانطلق برسالة منه إلى وكّاك بن زلو اللمطي، فنزل عليه باحدى حواضر السوس الاقصى واصطحب من عنده الفقيه عبد الله بن ياسين الجزولي الذي وقف نفسه على تعليم من لزم رباطه من أهل الصحراء ثم خاض بالملثمين غمار الجهاد لفتح بلاد السودان واخضاع مناطق المغرب فيما عرف بدولة

«المرابطين»، فقد جاهد بمعيته وتحت إمرته أمراء المرابطين الأوّل: يحيى بن ابراهيم ويحيى بن عمر وأبو بكر بن عمر.

بوادر الشعر

وبعد استشهاد عبد الله في قتال برغواطة (451هـ) كان الأمير أبو بكر بن عمر اللمتوني (480هـ) وفيا لعهده فانطلق لفتح المغرب، واستخلف عليه ابن عمه يوسف بن تاشفين... وإذ قفل عائدا الى الصحراء اصطحب معه من اغمات عدة علماء لعل انداهم ذكرا الامام ابوبكر محمد بن الحسن الحضرمي المرادي (489هـ) الذي انتصب للتعليم والجهاد معا.

وللامام الحضرمي هذا آثار مكتوبة لعل أبرزها كتابه «السياسة» أو «الاشارة في تدبير الامارة» الذي نشر في بيروت والدار البيضاء سنة 1981م. وقد خلف الحضرمي نصوصا شعرية ضمّن كتابه ذلك بعضها. وهي - فيما نعلم - أقدم أثر شعري محفوظ لأديب اتخذ من بلاد شنقيط (أو صحراء الملثمين يومذاك) رباطا ومهاجرا وارتبط اسمه بتاريخها أيما ارتباط.

ولعل من نتائج انقسام دولة المرابطين بعد استقلال يوسف بن تاشفين بالمناطق الشمالية أن عادت «صحراء الملثمين» الى سابق عزلتها، ولف ضباب كثيف تاريخها العلمي والسياسي عدة قرون من بعد.

فهناك خمسة قرون (من أواخر القرن الخامس إلى أواسط القرن العاشر الهجري) لا تكاد تفضي بشيء من أسرارها.

على أن مؤرخي البلد يتحدثون عن الشريف عبد المومن والحاج عثمان اللذين درسا على القاضي عياض السبتي (ت544هـ)، ودخلا البلاد فأسس أولهما مدينة «تيشيت» سنة 536هـ، واشترك الثاني في السنة ذاتها مع بعض الحجاج في تأسيس مدينة «وادان، ... ولكن المصادر الشحيحة لا تحدثنا عن شعر ولا شعراء في تلك الفترة... حتى اذا تأسست مدينة شنقيط الثانية (660هـ) وجدنا بين مؤسسيها محمد غليٍّ الذي ينسب إليه الرواة قصيدة استسقاء وتضرع وبعض المقطعات المحفوظة إلى اليوم.

ومنذ القرن السابع الهجري بدأت موريتانيا تستقبل أفواج بني حسان، رفقاء بني هلال وبني سليم في التغريبة الشهيرة... ولا ندري إلى أي حد كان وصول هذه القبائل التي حمل جلها السلاح واحترف الحرب عونا في اخصاب الحياة الثقافية والحركة الشعرية خاصة، قبل القرن الحادي عشر الهجري... وان كان معلوما انها دفعت دفعا بينا حركة تعرب القبائل الصنهاجية ذات الاصول الحميرية (أو البربرية على خلاف ذي شُعَب).

وفي القرن العاشر الهجري كان علماء المناطق الشرقية من البلاد (شريط ولاته - تمبكتو) يتعاطون نظم الشعر - ذي الاغراض الدينية - على خفر وحياء...

وفي القرن الحادي عشر الهجري تتحدث الروايات الشعبية عن ولادة عسيرة للشعر الغَزِل في المناطق الجنوبية الغربية من البلاد.

فقد رووا أن الحبيب بن بلاًّ اليعقوبي نظم هذين البيتين:

رب حوراء من بني سعد أوس
حبها عالق بذات النفوس
جعلت بيننا وبين الغواني
والكرى والجفون حرب البسوس

فأمر الإمام ناصر الدين (ت 1085هـ) قائد دولة «الزوايا»[1] التي لم تعمر طويلا - بجلده وتصفيده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والطواف به في الحي، جزاء ما كسبت يداه.

وكأنّ قرنا من الزمن، أو يزيد، كان كافيا لتغيير الصورة، فاذا شاعر من القبيلة ذاتها (البُخاري بن المأمون اليعقوبي) يبعثه أهله يرتاد لهم مساقط الغيث فيقع في شراك حب فتاة باحد الاحياء، حتى اذا عاد الى أهله وابتدروه يسألونه لم يكن لهم من جواب لديه الا أبيات غزل صريح يصدع فيها بهوى محبوبته، فسر أبوه بما سمع منه، وقال للملإ من قومه «أشهدكم أنه حرّ من الاشتغال بالدنيا».

ونجد للشناقطة منذ مطلع القرن الثاني عشر شعرا بديعا، غزلا وغير غزل نال به بعضهم إثره كبيرة في بلاط الدولة العلوية بالمغرب، لاول عهدها، وفي مجالس علماء فاس ومراكش وما وراءها.

تدوين الشعر الشنقيطي

أكيد أن كثيرا من شعر الشناقطة قد ضاع، والتبست على الباحثين سبل تأريخ بداياته وبوادره الاولى، فقد ازدهرت حركة الشعر في أرجاء البادية خاصة، وكان القوم أهل نجعة، ولم يكونوا - حضريهم وبدويهم - يعنون بتدوين نتاجهم الشعري لانشغالهم عنه، حفظا ودراسة، بأشعار الاولين (دواوين الستة الجاهليين، المعلقات العشر، دواوين ومطولات غيلان والشنفرى وابن دريد والمتنبي والمعري... الخ).

لذلك كانت لأحمد بن الأمين الشنقيطي، نزيل القاهرة (ت 1331هـ/ 1913م) يد بيضاء على الادب العربي، فقد كان بكتابه «الوسيط في تراجم أدباء شنقيط» رائد تدوين الأدب الشنقيطي.

وقد دُفع ابن الامين دفعا إلى تدوين ما وعته ذاكرته و «استقرّ في خلده» من نصوص الشعر الشنقيطي، لما وجد أن «بعض نبهاء المصريين» يستجيدون ما يسمعون من شعر الشناقطة ويستغربونه ظنا منهم «ان الاداب العربية لا يتصف بها غير الاقطار المشرقية»، فَحَدَتْه «الحمية العصبية الى نشر ذلك البزّ الدفين لينتشر في المشرقين والمغربين»(2).

وقد ظل كتاب «الوسيط» بزا دفينا، أكبره الذين اطلعوا عليه ولم يكونوا كُثْرًا، إذ لم تصدر من الكتاب لحد الان إلا أربع طبعات (أولاها طبعة القاهرة سنة 1911م).

وكانت مطالعة هذا الكتاب الذي يتضمن نحو 4500 بيت من روائع الشعر الشنقيطي لـ 82 شاعرا عاش أغلبهم بين القرنين 12 و13هـ كافية لتقنع الاستاذ طه الحاجري وآخرين بأن في النهضة الأدبية التي شهدتها بلاد شنقيط قديما ما يخلخل نظرية «عصر الانحطاط» في الادب العربي، خاصة وإنما كانت النهضة الادبية - في فهم مؤرخيها - إحياءً، كما هي عند البارودي وتابعيه.

ويعتمد د. أحمد بن الحسن معطيات تاريخية دقيقة، ليؤكد أن عصر النهضة بدأ في بلاد شنقيط، ذلك ان ابن الطلبة محيي الشعر الجاهلي (والنهضة إحياء) قد ولد سنة 1774م، أي قبل موالد البارودي بـ 64 سنة، وتوفي سنة 1856م، والبارودي ابن ثمان عشرة سنة. وابن الشيخ سيديا، الذي جدد في شعره، وجعل اشكالية التجديد موضوع قصيدة عينية معروفة، قد توفي سنة ميلاد احمد شوقي (1869م).

ولعل مما تتعزز به المقارنة أن نذكر سيدي عبد الله بن محمد (ابن رازقة) محيي الشعر الأندلسي الذي توفي سنة 1144هـ/ 1731م أي قبل مولد البارودي بقرن وزيادة.

فلا جرم ان يخلص الباحث الى القول ان «الاحكام المتداولة في تاريخ الادب العربي قائمة على تدوين ناقص ينطلق من المركز ويتجاهل الاطراف»(3).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد بقي كتاب ابن الامين مرجعا يتيما في بابه الى ان جاء الاديب اللبناني المرحوم محمد يوسف مقلد فأصدر سنة 1962م كتابه «شعراء موريتانيا القدماء والمحدثون»، وضمنه منتخبات مما في «الوسيط»، وأضاف إليه قصائد ومقطعات لخمسة وعشرين شاعرا، فارتفع بذلك ديوان الشعر الشنقيطي المنشور الى نحو 6000 بيت.

ومر عقدان ضافيان قبل ان يصدر كتاب الدكتور محمد المختار بن أباه: «الشعر والشعراء في موريتانيا» (1987م) الذي أضاف إلى المدونة الشنقيطية مثلها: 6000 بيت مما لم يورده صاحب الوسيط، موزعة بين 94 شاعرا، منهم 53 لا ذكر لهم في كتاب ابن الامين.

وهكذا يكون حصاد «بلاد المليون شاعر» من الشعر المنشور، الميسور للتداول نحو 12000 بيت لنحو 160 شاعرا، فقط ... لحد الآن[4].

ذلك - لا شك - غيض من فيض، لكن فيه ثراء للمكتبة العربية ... وفيه شاهد حي على حيوية الادب العربي الذي كسر حواجز الزمان والمكان في رحلة ابداع طويلة.

فحضارة الادب العربي «نشأت وتفجرت في قلب الجزيرة قبيل ظهور الاسلام وبعده، وتفتقت ازهارها في العراق والشام ... كان ذلك في القرن الرابع والخامس. . . وازدهرت في السابع والثامن في مصر وافريقية والاندلس ، واحتضنها المغرب الاقصى في القرنين التاسع والعاشر، وقبل ان تعود للمشرق من جديد؛ فان صحراء شنقيط من منحنى النيجر الى ضفاف الاطلسي قد حملت لواءها وأعادت لها نضرة الشعر الجاهلي ومتانة اسلوبه وزخرفة الآداب العباسية وما لها من حسن البيان وغذتها بقيمها الروحية فانصهرت عناصرها في أدب متكامل وغني، يظلمه ابناؤه من موريتانيا اذا لم يجتهدوا في التعريف به ويظلمه العرب اذا اعرضوا عن التعرف عليه»[5].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش

1 - «الزوايا»: علم على مجموعة كبيرة من القبائل والبطون الموريتانية مختلفة الانساب اختصت برعاية الحركة العلمية والدينية، حاول بعضها - فلم ينجح - احياء دولة المرابطين، خلال القرن 11 هـ.

2 - مقدمة الوسيط.

3 - أحمد بن الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن 13هـ (رسالة دكتوراه).

4 - يتعلق الامر بالتراث الادبي... اما النتاج المعاصر ، فقد نشر بعضه مثل ديوان اصداء الرمال لاحمد بن عبد القادر، و «نماذج من الشعر الموريتاني المعاصر» تقديم الخليل النحوي، وقد انكب طلاب الدراسات العليا الموريتانيون خلال السنين الاخيرة على تحقيق عدد كبير من دواوين الشعراء الشناقطة القدامى والمعاصرين، في رسائل لم تنشر بعد.

5 - محمد المختار بن اباه: الشعر والشعراء في موريتانيا، ص66.

مراجع

1 - احمد بن الامين الشنقيطي: الوسيط في تراجم أدباء شنقيط - ط3/ القاهرة 1961.

2 - المختار بن حامد: حياة موريتانيا (موسوعة، منها جزءان تحت الطبع).

3 - محمد المختار بن أباه: الشعر والشعراء في موريتانيا - تونس 1987.

4 - احمد بن الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن 13هـ (رسالة دكتوراه).

5 - عبد اللطيف الدليشي الخالدي: الشيخ محمد امين الشنقيطي (من اعلام البصرة - منشورات وزارة الاوقاف والشؤون الدينية بالعراق) 1401هـ/ 1981م.

6 - محمد يوسف مقلد: شعراء موريتانيا - بيروت 1962.

7 - عبد الله بنحميدة: نشأة الشعر الشنقيطي (رسالة ماجستير).

8 - الخليل النحوي: بلاد شنقيط: المنارة والرباط - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس 1987.

تهذيب ابن منظور لموسوعة التيفاشي (1)

منجية منسية

يقع الاقتصار عادة، عند الاهتمام بابن منظور ، على البحث في لسان العرب . ولئن كان هذا المعجم الجامع خير دليل على تضلعه في اللغة ، فانه طمس مجالا آخر برز فيه ابن منظور الا وهو اختصاره لعدد ضخم من المصادر العربية قصد تهذيبها . ويبرر ضرورة اعتنائنا بهذا المجال، ما يشهد به هذا من سعة اطلاعه على ميادين معرفية هي في حقيقة الامر متممة للمجال اللغوي ، ويدل كذلك على كيفية تعامله مع المصادر، وهو تعامل تجاوز به الاطلاع إلى اتخاذ موقف نقدي دفعه إلى نية التهذيب. هذا من حيث الكيف، أما من حيث الكم، فان وفرة عدد المختصرات تفرض نفسها اذا اعتبرنا انها تقارب الخمسمائة مجلدة (نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : تهذيبه الأغاني للاصفهاني وزهر الآداب للحصري ونشوار المحاضرة للتنوخي وتاريخ بغداد للخطيب والمفردات لابن البيطار وتاريخ دمشق لابن عساكر ويتيمة الدهر للثعالبي وغيرها كثير. . .).

ولئن قام ابن منظور باختصار مؤلفات تنوعت ميادينها ولكتاب تباينت عصورهم ومشاربهم ، فان تهذيبه هذا يكتسي صبغة خاصة وذلك لعدة اسباب، منها ان هذا الأصل هو لأبي العباس يوسف التيفاشي (651 هـ) وقد ادركه ابن منظور (711 هـ) رغم فارق السن الكبير نسبيا بينهما، ومنها كذلك ان هذين الكاتبين كانا ينتسبان معا الى موطن واحد بقطع النظر عن النزاع القائم حول أصل انتماء ابن منظور ، ومنها خاصة ان عمل ابن منظور له قيمة في حد ذاته : اذ يعتبر وثيقة فريدة تثبت ما جاء في بعض المصادر حول موسوعة ضخمة للتيفاشي ضمنها معارف جليلة لم يصل منها، قبل اكتشاف مختصر ابن منظور، الا العنوان. لكل هذه الاعتبارات ارتأينا أن نخصص اعتناءنا بهذا الكتاب فنكشف عن تضافر جهود رجال ثلاثة توالت ادوارهم وتنوعت فتكاملت. مما دعانا الى تجاوز التقديم إلى الالحاح على هذه العلاقة بين الأصل والتهذيب والتركيز على محاولة اعطاء صورة لموسوعة ثمينة ضاعت.

ولعله علينا بادىء ذي بدء ان ننطلق من ابراز مجهود المحقق احسان عباس ، ويكمن أساسا في عملين هامين ينحصران في المقدمة من ناحية والتحقيق في حد ذاته من ناحية اخرى. فالمقدمة (ص ص 5 ـ 44) تنقسم إلى قسمين كبيرين :

ـ قسم (ص ص 5 ـ 27) اعتنى فيه المحقق بالتيفاشي ترجمة وآثارا ومنهجا فبادر بحصر المصادر وعلى رأسها بغية الطلب لابن النديم ، أحد ملازمي التيفاشي وكذلك المراجع الحديثة ملحا على قيمة ما ضمنه حسن حسني عبد الوهاب في ورقاته. وأطنب في الحديث عن اجداد التيفاشي وعلاقة التيفاشيين بالدولة الموحدية منذ سنة 554 هـ ومدى صحة نسبة

الكاتب الى تيفاش، احدى قرى قفصة، ثم رعاية والده القاضي بمسكانة حيث عاشر ابن طفيل وابن رشد وابن زهر وغيرهم، وذلك ببلاط الموحدي ابي يعقوب يوسف. وقد تتلمذ التيفاشي بتونس علي ابن جعفر القدسي وبمصر علي عبد اللطيف البغدادي خاصة وبالشام على ابن الحسن الكندي (520 هـ).

وتحدث عن عودته الى قفصة حيث تولى القضاء ثم وقع عزله بسبب العثور على خمر بمنزله الامر الذي دفعه إلى الرحيل الى مصر مرة اخرى، فذكر التقاءه بعدد من الادباء والشعراء والعلماء سواء بقصر الملك الكامل أبي العلاء (635هـ) أو بقصر الرئيس ابن يغمور (663 هـ) . وفي حديثه عن شخصية التيفاشي وثقافته ، ألح المحقق عما تميز به من ظرف وطيبة وروح علمية وتنوع في الثقافة، وختم بنظرة حول حياته بعد الهجرة (ص 22 ـ 23) وقد عول فيها المؤلف على منادمة الملوك ومزاولة بعض الصنائع والتجارة بالاحجار، فعدد مؤلفاته (وتبلغ حوالي 18 كتابا) تنوعت مواضيعها بين التفسير والبديع والتاريخ والاحجار والطب والموسيقى والشعر والطرائف. أما حديثه عن ابن منظور فكان اكثر اختصارا (ص ص 27 ـ 30) وقد أثار أساسا الجدل القائم حول أصل انتمائه لينحاز الى نسبته إلى أصل مصري وذلك لاستقرار والده بالقاهرة. كما تحدث عن ظروف تعرف التيفاشي عليه، وإنما نريد ان نقف عند هذه العلاقة لأهميتها :

ابن منظور والتيفاشي

لم يكن ابن منظور معاصرا للتيفاشي فحسب ، بل كان يعرفه معرفة شخصية رغم فارق السن بينهما. وقد كشف لنا سر هذه المعرفة في مقدمة السرور(2) عند ارتياد التيفاشي بيت والده مع جملة المتهافتين عليه من الادباء لما كان يعرف به والده من سعة العلم والجاه واقتنائه خزائن الكتب، وابن منظور آنذاك في سن الطفولة لا يفقه ما يقولون؛ ومن المتأكد أن هذا اللقاء كان في القاهرة، منتدى المغاربة آنذاك، الا أن بداية تعرف التيفاشي على المكرم، والد ابن منظور، فرضت على المحقق احتمالين : ـ فاما ان تكون في مجلس الملك الكامل ابي العلاء محمد بن الملك العادل (م 635 هـ) الذي استقدم التيفاشي من الاسكندرية بعد هلاك ابنائه غرقا وضياع متاعه وكتبه حيث أكرمه مثلما أكرم والد ابن منظور. وأما ان تكون في مجلس الرئيس جمال الدين موسى بن يغمور (م 663 هـ) الذي عرف أساسا بتقريبه الوافدين من المغرب حتى انه تكنى بكهف المغاربة. ومن بين هؤلاء أبو الحجاج يوسف بن عتبة الاشبيلي رفيق التيفاشي وكذلك ابن عديم وأبو حامد القرطبي الذي نقل عنه التيفاشي في كتاب الأزهار وابن سعد الاندلسي وقد أجاز له رواية كتاب المغرب والشاعر سيف الدين المشب الذي عرض بالتيفاشي عندما أصابه الصمم في آخر حياته .

موسوعة التيفاشي

1 ـ ظروف الكتابة

اعتمد التيفاشي ، حسب رأي المحقق، الشكل الموسوعي الشائع في القرن السابع الى حد أن اعتبر عمله أقدم موسوعة وافية في المعارف وخاصة في علم الارصاد الجوية وسماها : فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأولي الالباب. وقد رجح المحقق بالاعتماد على الصفدي ثم ح ح عبد الوهاب ان يكون التيفاشي قد وضع تصميم الموسوعة عند اقامته بجزيرة ابن عمر بالقرب من الموصل، وذلك قبل هجرته الى المشرق تحت حكم شمس الدين الجزري ثم ابنه الصاحب (م 654هـ) وهو الذي ألف له ابن سعيد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتابه المغرب، فاستغل التيفاشي مكتبة الصاحب لوضع هذه الموسوعة ولعله اهداه إياها .

2 ـ فصل الخطاب

يذكر ابن منظور في مقدمة السرور[3] انه علم بوجود موسوعة للتيفاشي لأول مرة وهو طفل لا يفقه اذ سمع التيفاشي يذكر للوالد كتابا صنفه أفنى فيه عمره واستغرق دهره وانه سماه فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأولي الالباب جمع فيه ما لم يجمعه كتاب . ثم يقول : «وكنت على صغر سني انكر تجاسره على هذا الاسم الذي عده الله عز وجل من النعمة ومن على نبيه بان أتاه فصل الخطاب مع الحكمة»[4].

ومن ناحية اخرى، نقل المحقق عن الصفدي في الوافي ، ان مجمع التيفاشي جاء في أربع وعشرين مجلدة. وكذا نقل عن البغدادي وعن حاجي خليفة غير ان ابن منظور حددها باربعين جزءا لم يعثر منها الا على ست وثلاثين. وكانت هذه الاجزاء في غاية الاختلال وعدم الضبط. ثم يقول : «ولو لم يكن تكرر وقوفي على خطه في زمن الوالد وعرفت اصطلاحه في تعليقه لما قدرت قراءة حرف منه غير اني عرفت طريقته في خطه واصطلاحه وتحققت فساده من صلاحه ووقفت منه على أوراق مفرقات ومفردات وجزازات تفعل في مطالعها ما لا تفعل الزجاجات ، فضممت ما وجد منه بعضه الى بعضه واحرزته بتجليده من الارضة والقرض»[5] وبهذا يثبت ما قدمه ح ح عبد الوهاب وقد حصر الموسوعة في اربعين جزءا، لا يقل حجم الجزء الواحد عن مائتي صفحة، كل واحد منها يبحث في علم خاص وفن مستقل بذاته، وجعل لكل كتاب تسمية خاصة ومقدمة مناسبة للبحث. وقد ذكر ح ح عبد الوهاب موضوع بعض هذه الاجزاء دون ان يذكر المصدر الذي استقى منه هذه المعلومات وهي :

ـ ظواهر الطبيعة كالليل والنهار والشمس والقمر والسماء والكواكب (في جزئين) .

ـ العلم الحيواني بما فيه اصناف المخلوقات .

ـ علم الاحجار والمعادن، وهذا الجزء ليست له أي علاقة، حسب الصفدي، بكتاب الازهار الذي ألفه التيفاشي حوالي 640 هـ[7] بينما أهدى الموسوعة سنة 630 هـ .

ـ جزء في الطب لعله نقله عن البغدادي : الشفاء المسند عن المصطفى صلعم مما أخرجه أبو نعيم الاصفهاني، جمع التيفاشي أوله وسماه الوافي في الطب الشافي.

ـ جزء في الموسيقى والرقص عند الشعوب المعروفة في وقته ، عنوانه : متعة الاسماع في علم السماع. والنسخة الوحيدة لهذا المخطوط موجودة بالمكتبة العاشورية بتونس بخط التيفاشي نفسه. وقد كتب د . محمد بن تاويت الطنجي مقالا حوله ونشر منه فصلين[8].

ـ تاريخ الامم، وهو جزءان اعتمد المحقق هنا ما نقله السخاوي عن ابن الاكفاني مؤلف ارشاد القاصد الى اسنى المقاصد .

ـ ويضيف المحقق كذلك امكانية وجود جزء خاص بالشراب عند العرب بالاعتماد على قول التيفاشي الذي نقله الغزولي في مطالع البدور وعلى ح ح عبد الوهاب الذي أشار إلى فصل نقله النواجي في حلية الكميت[9] ويضيف أخيرا امكانية وجود جزء خاص بالجغرافيا معتمدا نقل القلقشندي في صبح الاعشى عند تحديده لبلاد الشام[10].

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

3 ـ منهج التيفاشي

يمكن القول، بالاعتماد على ما عيناه بعد الرجوع الى المختصر ومما نقل مباشرة عن التيفاشي ، انه اعتمد الطريقة نفسها تقريبا في جل الابواب ، وهي طريقة تذكر بأسلوب في أزهار الافكار : اذ يبدأ غالبا بالتعريف اللغوي فانطلق من آيات قرآنية أو بعض الاحاديث النبوية ودعمها بأبيات شعر ثم رتب ما جاء في شعر العرب من رموز وأوصاف واستعارات وتشابيه وحكم متنوعة ، فاقتنى ما يتماشى وما أراد تضمينه من أفكار ومعارف في سياق الموضوع المختار بتدرج وترتيب وأخضع هذه اللغة الفنية لتصوير حقائق الكون العلمية. ولهذا كثرت الشواهد الشعرية وتعدد الشعراء فتفاوتت عصورهم وأصولهم، من أهل الشرق كابن الرومي وابن طباطبا والمعري وأبي نواس وغيرهم، ومن أهل المغرب والاندلس كابن خفاجة والطغرائي وابن المعتز وابن عبد ربه. وكثيرا ما لجأ الى المقارنة بين الفريقين فيقول مثلا: «وشعراء أهل المغرب حازوا قصب السبق في وصف الاغتباق»[11] أو: «ابدع ما قيل مغربا ومشرقا»[12] أو: «هذه رواية أهل المغرب ورواية أهل المشرق فهي»[13] واثبت كذلك، عبر ما أدلى به من ملاحظات وتعاليق في النقد الشعري ، سعة ثقافته وقوة حافظته وحسن انتقاله من اللغة الفنية [14] الى الاسلوب العلمي المجرد [15] حسب ما تتطلبه الحاجة والغرض. هذا بالاضافة الى ما ضمنه من أقوال المفسرين والصحابة والفلاسفة، وقد دعا هذا التنوع والتعدد الى بذل جهد كبير في التحقيق حتى ان د . احسان عباس لم يتمكن من التعريف باصحاب بعض الاشعار.

وبصفة عامة فقد وجدنا في هذا الكتاب ما سبق ان شهد به ح ح عبد الوهاب حين قال : «اشتهر التيفاشي بسعة العلم والرواية ووفرة الادب والاطلاع الكبير على الكتب قديمها وحديثها ، كان يقرض الشعر بسرعة غريبة وجل نظمه على الطريقة التي كان لها رواج في عصره من الاستغراق في التشبيه واستخدام التورية والجناس جسيها ، وهو متعارف في القرون الوسطى الاسلامية»[16].

4 ـ ظروف الحصول على الموسوعة

يفسر ابن منظور الاسباب الاخرى التي دعته الى الجد، بعد تجاوزه الستين عندما تذكرها، في البحث عن موسوعة التيفاشي حتى عثر عليها عند بعض أصحابه والح في الظفر بها سنين الى ان حصل عليها سنة 690 هـ ، وتتلخص أساسا في إيمانه بمكانة التيفاشي من ناحية ثم الرغبة في ابراز هذه الموسوعة الى الوجود بعد ان كانت مجهولة مهملة. ولعل هذا الاهمال معزو أساسا الى ما أقره ابن منظور من سوء خط التيفاشي، ولنا نماذج من هذا الخط في نسخة متعة السماع، تؤكد صعوبة قراءة نصوص التيفاشي عامة. ومن ناحية اخرى، يعترف ابن منظور بطرافة هذا الكتاب الى درجة ان جعله سميره أوقات هزله وجده لما وجد فيه من روضة المطال ونزهة القلوب والمسامع يسر به الخاطر ويقر به الناظر»[17] ولذلك سمي المختصر «سرور النفس بمدارك الحواس الخمس» .

تهذيب ابن منظور

1 ـ محتوى سرور النفس

حاول د . احسان عباس في المقدمة تحديد اجزاء السرور الكاملة معتمدا في ذلك ما رواه الصفدي أيضا وقد أكد ان ابن منظور اختصر الموسوعة في عشر مجلدات وما يدعم ذلك ان ما نقله القلقشندي في تحديد الشام والغزولي في الشراب كان من كتاب

http://archivebeta.Sakhrit.com

السرور. وهكذا لم يكن حظ هذا الاختصار احسن من حظ الموسوعة. ولم يبق منه الا هذان الجزءان :

ـ أما الجزء الاول فعنوانه الكامل : نثار الازهار في الليل والنهار وأطاييب أوقات الاصائل والاسحار وسائر ما يشتمل عليه من كواكب الفلك الدوار. وهذا الجزء سبق كما لاحظنا ان نشر في استنبول وقد اختصره ابن منظور في عشرة أبواب حددها في التخطيط[18] :

ـ في أوصاف الليل وطوله واستطابته والاغتباق ومدحه وذم الاصطباح.

ـ في الاصطباح ومدحه وذم شرب الليل وايقاظ النديم للاصطباح.

ـ في الهلال وظهوره وامتلائه وكماله والليلة المقمرة.

ـ في انشقاق الفجر ورقة نسيم السحر وتغريد الطير في الشجر وصياح الديك.

ـ في صفات الشمس في الشروق والضحى والارتفاع والطفل والمغيب والصحو والغيم والكسوف.

ـ في جملة الكواكب وآحادها المشهورة.

ـ في آراء المنجمين والفلاسفة الاقدمين في الفلك والكواكب.

ـ ما يشتمل على اسماء الاجرام العلوية وما يتصل بها واشتقاقه.

ـ في تأويل رؤيا الاجرام العلوية وما يتعلق بها في المنام على مذهب حكماء الفلاسفة والاسلام.

ـ وأما الجزء الثاني فعنوانه الكامل :[19] طل الاسحار على الجلنار في الهواء والنار وما يحدث بين السماء والارض من الآثار لخصها ابن منظور في عشرة ابواب[20].

ـ في الفصول الاربعة.

ـ في كلب البرد وشدته ودفع القر بالجمر ودلائل المطر والصحو ومعرفة الشتاء الذي يطول وهل يتقدم أو يتأخر والمطر المتقدم والمتأخر.

ـ في البرق وحنين العرب به لأوطانهم والرعد والغيم والرباب وهالة القمر وقوس قزح على مذاهب العرب والفلاسفة.

ـ في السحاب الثقال والمطر والاستسقاء والحجا وهي الفواقع التي يرسمها قطر الماء ومنع المطر من تزاور الاخوان واراء الفلاسفة في المطر والثلج والبرد والجليد.

ـ في القول بالانواء من الخطر والابانة في الشرع ومعنى قولهم ناء الكواكب.

ـ في الرياح الاربعة والنكب والاعصار وهي الزوبعة والزلزلة وتغيير الهواء بحسب هبوب الرياح على رأي الاطباء القدامى.

ـ في تقديم المعرفة بالحوادث الكائنة في العالم السفلي من جهة كسوف النيرين وطلوع الهالة وهبوب الرياح العواصف وطلوع قوس قزح وخفقان البرق وجلجلة الرعد وسقوط البرد في سني الروم والعرب منقول عن الحكماء.

ـ في النار ذات اللهب وما يتعلق بها ونار النفط والصاعقة ونار الفحم والكوانين.

ـ في أوصاف الشموس والقناديل وقط الشمعة والفانوس والطوافة والقناديل والجلاسات وثريا المساجد والمشعل والسراج والمسرجة.

ـ في تعبير ما اشتمل عليه من الآثار العلوية وغيرها في المنام.

2 ـ دور ابن منظور في التهذيب

لقد عاب ابن منظور على التيفاشي في مقدمة السرور[21] أنه، بالاضافة الى التكرار، قد جمع في موسوعته اشياء لم يقصد بها سوى تكثير حجم الكتاب

مع تضمينه ما تمجه الاسماع، ففكر في التهذيب، فيقول: «فاستخرت الله في تعليق ما يختار منه ورغبت في ابرازه الى الوجود فانه ما دام بخطه لا يفهم احد شيئا عنه فأخذت زبده ورميت بزبده وأوردت مكرره وبذلت في تنقيحه جهدي»[22] وانطلاقا من هذا، يمكننا تصور ما قام به ابن منظور: فاذا اعتبرنا أساسا ما صرح به هنا وما أشار إليه من حين لآخر[23] لا يكون سرور النفس في حقيقة الامر مختصرا بل مختارات انتقى ابن منظور ما مال إليه واعتبره زبده بينما حذف ما تراءى له ممجا للسماع أو تكرارا أو حشوا سواء كان ذلك على مستوى الابواب أو الاشعار أو الاستشهادات عامة أو التعاليق. وما يدعم مرة اخرى ما نقوله، ما أوحى به هذا النص الذي بين أيدينا من ملاحظات، اذ نلاحظ اقتصاره على بعض الابواب: فرغم ان ابن منظور لم يحصر عدد الابواب التي جعلها التيفاشي في كتابه، تصرف في العناوين وأعاد تبويبها وضم بعضها الى بعض، وقد صرح بذلك منذ بداية الفصل الاول عند تقديم التخطيط فقال: «وجعله ابوابا عدة وجمعت انا جميع ما فيه في عشرة ابواب»[24] وقد سجل الملاحظة ذاتها في بداية الجزء الثاني[25] وكذلك الحال في شأن فصل الربيع، فيقول مثلا: «افرد له المصنف قائمة بذاته في سابع جزء من هذا الكتاب تتضمن تفضيله على سائر الفصول وجعلها ابوابا عدة رأيت ايرادها في هذا المكان للجمع بينه وبين بقية الفصول كما تقدم القول عليها»[26] ومن جانب آخر نلاحظ كذلك عدم ذكره اسماء اصحاب عدد من الابيات الشعرية مما وضع المحقق امام صعوبات، خاصة وان أغلب هذه الابيات لم تكن مشتهرة ولا اشتهر ناظموها. هذا بالاضافة الى ما تخلل النص ذاته من تصحيف وحذف مما دعاه الى اثبات وجه الصواب في المتن وادراج القراءة المحتملة في الحاشية[27]. فجاء التحقيق مكتنزا دل على مدى صبر المحقق في البحث (بحيث استغرق حوالي ست سنين) واستغل لذلك ما لا يقل عن 317 مصدرا.

وقد قصد ابن منظور احيانا تغيير ما يرى فيه غلطا أو حرجا في الاستشهادات الشعرية، كتغييره على سبيل المثال لبيت للخوارزمي:

ناقضت ما قال المؤذن   بالفعال وبالكلام

حوره:

قال المؤذن ما أراد وقلـ   ـت من حسن الكلام[28]

وكذلك تحويره لبيت قاله ابن وكيع[29] حتى طلب المغفرة عن الشاعر ولام التيفاشي على إيراده هذا البيت الذي لم يجسر هو على ذكره. هذا بالاضافة الى ابيات لم يذكرها التيفاشي[30] كاضافته بيتين لمحي الدين بن عبد الظاهر.

ولعل ما يعاب عليه بوجه خاص حذفه لابيات وأشعار ثمينة فريدة لانفراد التيفاشي بذكرها وتعاليق فنية نقدية مفيدة مما دعا ح ح عبد الوهاب ان يقسو عليه في قوله: «والحق ان ابن منظور أخل كثيرا بالكتاب في تغيير الاجزاء وحذفه اقساما مهمة جدا كانت تفيد الكتاب والمؤرخين والادباء وهم في حاجة اكيدة للوقوف عليها»[31]. وفي هذا الاتجاه ذاته يتهمه محققا ازهار الافكار في جواهر الاحجار قائلين: «ويبدو ان هذه الموسوعة التيفاشية وصلت الى حوزة ابن منظور الذي لم يخرج منها الا كل مختزل تحت اسم مختلف لا يدنو من بلاغة وايجاز الاسم الاصل، اما بعض ما نشر على هيئة كتب مستقلة للتيفاشي مثل متعة الاسماع وازهار الافكار فيظهر انها لم يقدر لها ان ترى النور الا لافلاتها من حوزة ابن منظور»[32].

وينبغي ان نورد أخيرا ما استنتجه د. احسان عباس في قوله: «من تفحص فهرس المحتويات أمكنه ان يرى الاضطراب واضحا في بعض الفصول

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى يمكن ان يقال ان ابن منظور أحسن حقا باستنقاذ الكتاب إذ كان من أقدر الناس على قراءة خط التيفاشي ولكنه لم يعفه من التحكم المخل والتعسف الضار»(33).

وعلى كل حال، فمهما كان قصور ابن منظور من حيث الجهد والوفاء، من واجبنا ان نعترف له على الاقل بدوره في التعريف بهذه الموسوعة وابراز بعضها للوجود، فلعله لولا مجهود ابن منظور هذا، لكان مصير هذا القسم الضياع مثلما حدث لأغلب مؤلفات التيفاشي وغيرها من المصادر العربية اذ كان تهذيبه، كما سبق ان ذكرنا، الدليل الوحيد الثابت والوثيقة الاكيدة لعمل التيفاشي الموسعي ابلغتنا بعض ما حفظه التيفاشي من اشعار لا نجد لبعض اصحابها ذكرا في غير هذا الكتاب، كابيات لوالد ابن منظور ذاته وأخيه وابن طباطبا والعسكري... وأطلعتنا على ما يمكن ان تجود به قريحة التيفاشي ذاته من اشعار أوحى بها سياق المحاور التي تطرق إليها وتطلبتها المناسبات، فكشف عن سعة خياله ومقدرته الشعرية وأكدت ان الفن والعلم يلتقيان لا محالة.

الهوامش

(1) سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، ألفه أبو العباس التيفاشي، هذبه ابن منظور وحققه د. احسان عباس، نشر المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت 1980 الطبعة الاولى.

(2) السرور، ص 5.

(3) السرور، ص 6.

(4) السرور، ص 6.

(5) السرور، ص 5 ـ 6.

(6) مقدمة السرور

(7) هو ازهار الافكار في جواهر الاحجار، تحقيق د. محمد يوسف حسن و د. بسيوني خفاجي، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1977، انظر نقدينا، مجلة الحياة الثقافية العدد 1، جانفي ـ فيفري 1979.

(8) مجلة الابحاث، 1968.

(9) مقدمة السرور، ص 33.

(10) مقدمة السرور، ص 32 ـ 33.

(11) السرور، ص 32.

(12) السرور، ص 136.

(13) السرور، ص 92.

(14) السرور، ص 57.

(15) السرور، ص 126.

(16) ورقات عن الحضارة العربية بافريقية التونسية، مكتبة المنار تونس، الطبعة الثانية 1981، 451/28.

(17) السرور، ص 6.

(18) السرور، ص 7 ـ 214.

(19) السرور، ص 215.

(20) ص، ص 215 ـ 406.

(21) السرور، ص 6.

(22) السرور، ص 6.

(23) السرور، ص 95 ـ 145 ـ 325.

(24) السرور، ص 7.

(25) السرور، ص 215.

(26) مقدمة السرور، ص 218.

(27) السرور

(28) السرور، ص 119.

(29) السرور، ص 222

(30) السرور ص 95.

(31) ورقات، ص 457/2.

(32) أزهار الافكار، ص 16

(33) مقدمة، السرور، ص 35.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة الدغباجي في الشعر الشعبي

محيي الدين خريف

يطالعنا اسم الدغباجي في الذاكرة الشعبية أكثر ممّا يطالعنا في سجل الثقافة الشاملة. وذلك لأنّ شهرته لم تتعدّ الحدود الضيقة لبلاده. هذا فضلاً عن اهمال هذه الشخصيّة من جانب آخر هو الجانب الرسمي. في عهد طغى فيه فرد واحد على كل من قبله. وذلك بما توفّر له من أساليب الدّعاية. والاهتمام الشخصي وطرح من ساهم بدمه وعزيمته وايمانه في الجهاد من أجل تحرير هذا الوطن العزيز. وتطهير أرضه من المغتصب والدخيل الذي أراد محو ذاتيته. ودحر كرامته. وهدم عزته. لا سيما وأنّ هناك من واجه ظروف الاستعمار الفرنسي. وما صاحبه من تعرّض تونس الى أزمات جعلت المرء مليئا بالانفعالات التي تعبر عن شدّة اعتزازه بأمّته والدّفاع عنها ومن هؤلاء البطل العظيم محمد بن صالح بن محمد بن زمزم الدّغباجي.

البطل الشّعبي

وقبل أنْ نتعرّض لحياة الدّغباجي وإلى صورته كما جاءت في الشعر الشعبي، نريد أن نتعرف عن الملامح التي رسمتها الذاكرة الشعبية للبطل الشعبي واللمسات الاولى لهذه الملامح نتبين منها ان شخصية البطل ثابتة غير متطورة تحمل صفة واحدة. فإن كان شجاعا رافقته الشّجاعة حتّى النّهاية. بالرغم من أنه في البداية يمرّ بتجارب تجعل الآخرين ينظرون إليه نظرة استخفاف حتّى إذا بلغ النّهاية تغيّرت نظرتهم إليه. ومن الصفات التي يتحلى بها البطل. الخير أو الشرّ. الجمال أو القبح. الحبّ أو الكره. الشّجاعة أو الجبن. الوفاء أو الغدر. وذلك يختلف باختلاف سياق الحوادث في القصص الشّعبي. ويمكن ان نحدد الصفات التي اتّصف بها الدغباجي في أنّها تتمثل في الرأفة والعفة. والحنوّ. والشّجاعة بالدرجة الاولى. والتواضع وحبّ الاهل ومساعدة المحتاجين والتفاني في عشق الوطن الارض والتراب وكل هذه الصّفات تتجلّى في أحداث حياته كما سوف نتعرض لها بايجاز لأنّ موضوعنا هو صورة الدغباجي في الشعر الشعبي.

مولد الدّغباجي ونشأته

وُلدَ محمد بن صالح بن زمزم الدّغباجي في دوار عائلته بوادي الزيتون الواقع على مسافة 30 كلم على طريق «الحامّة ـ الفجيج» حواليْ سنة 1885 في حي بدوي يسكن أهله الخيام. وهذا كما نقله المرحوم محمد المرزوقي من تقرير عن الدّغباجي للسلط المحليّة بقابس مؤرخ في 5 ديسمبر 1966. أمّا تعليمه فقد اقتصر على حفظ بعض سور من القرآن الكريم على مؤدّب الدّوار. مع قراءة الخطّ العربي بصعوبة. «فكان

يتهجّى بعض الكلمات ويحفظ بعض سور من القرآن يقيم بها الصّلاة لا غير».

وقد اندفع من صغره للعمل كعادة أمثاله في الفلاحة. وبما أن الحامة كانت خارج المنطقة العسكرية فقد شمله التجنيد فالتحق بالجيش الفرنسي سنة 1907 وعمره اثنتان وعشرون سنة. وأتم الثلاثة أعوام المطلوبة من الجنديّة سنة 1910. ولكنّه رجع للعمل في الجيش متطوعا تحت ضغط الحاجة أو لأسباب أخرى سنة 1913م. وقد تزوّج في فترة سراحه من الجيش وبقيت زوجته على ذمته حتى استشهد سنة 1924م.

الحرب العالميّة الأولى

وفي سنة 1914 نشبت الحرب العالميّة الأولى ودخلت تركيا الحرب واغتنم الليبيون الفرصة فشدّدوا القبضة على إيطاليا وانحاز أهل الجنوب للجهاد الليبي. وأحسّت فرنسا بالخطر. فبعثت نجدات هامّة إلى مراكز الحدود الجنوبيّة في حدود سنة 1915م. ومن رجال هذه النجدات محمد الدغباجي الذي نزل بحصن ذهيبة في صائفة 1915م. وكان قائد اللّيبيين في هذه المعركة خليفة بن عسكر النّالوتي. كما دخلها بعد انتصار السّنوسيين في شرق وجنوب طرابلس كثير من زعماء الجهاد القدماء أمثال سليمان الباروني. وسوف المحمودي. وسيف النصر. والسويحلي. وعبد النبي بلخير وغيرهم. وكان للثورة أثرها في النفوس. ومن ليبيا انتقلت إلى تونس. وتقرّرت الثورة فعلا ضدّ الفرنسيين. وتناهت الأحداث إلى الدغباجي. وفي سبتمبر 1915م حدثت الإصطدامات الأولى بين المجاهدين والجند الفرنسي الذي انهزم أمام زمرة من المجاهدين في المرطبة قرب ذهيبة. وحاول قائد الحماية الفرنسية أن ينتقم من سكان وزّان بالتراب الليبي. حيث ينتصب المجاهدون التونسيون. ولكنه فشل فشلا ذريعا أمام خليفة بن عسكر الذي هاجم القوات الفرنسية بحصن ذهيبة نفسه يوم 17 سبتمبر 1915م. ووجد الدّغباجي نفسه يقاوم إخوانه في الدّين والوطن. فقرّر الفرار من الجيش الفرنسي والالتحاق بالمجاهدين وأخذ يقاتل في صفوفهم أثناء حصارهم لحصن ذهيبة. وفي أثناء مشاركته في وقائع الحدود اشتهر الدّغباجي ببطولته ممّا جعله ينال حظوة عند خليفة بن عسكر النّالوتي.

أشهر وقائعه

لم يشتهر الدّغباجي خلال ثورة 1915م الى 1918. وبقي اسمه مغمورا إلى حين خروج تركيا من الحرب العالمية الأولى مهيضة الجناح وفشل ثورة طرابلس بقطع الامدادات عنها وتوالي المجاعات. وما أن انتهت الحرب سنة 1918م، بانتصار الحلفاء، وإصدار مرسوم العفو العام على كلّ من شارك في التّمرّد حتى عاد اسم الدّغباجي في الظّهور. وذلك عندما اجتاز مع بعض رفاقه الحدود سالكا الجبال الممتدّة من بلده إلى الحامة. وهناك اتصل بأهله وأبناء عمّه خفية وانضم إلى عصابته أخواه عبد الله، وخليفة، وبعض من ابناء عمومته ومعهم رفيقه «عمر كريد الحامدي» من حوامد طرابلس الذي حضر معه عدّة وقائع وبدأ الدّغباجي يتحرّك. وعلمت السلطة بتحركاته فطاردته من الحدود إلى جبال قفصة. واشتدت المطاردة إثر واقعة «الزلّوزة» التي قتل فيها الدّغباجي في الأحياء البدوية، حسبما يدلّ على ذلك قول الشّاعر الحامي بلقاسم الختّال الذي كان أعرف به من غيره وذلك حيث يقول:

عامِلْ خَبَّازَهْ وسَنْفَاجَهْ   وطَبَّاخَهْ حَارُوجَهْ
سُوقْ وسِلْعَهْ لِلْفَرَّاجَهْ   وحْوَايِجْ مَرْكُوزَهْ
صُفْرَهْ وُطْوَاوِلْ وُقْصَاعَهْ   والدَّغْبَاجي يهَاجي
وكَاسْ الشَّاهِي بِينْ اصْبَاعَهْ   ويتْكَلّمْ قَعْبَاجي

●●●

سُوقْ وسِلْعَهْ بجْلالِيبَهْ   يْبِيعْ رْخِيصْ وغَالِي
سُكَّرْ والشَّاهِي عْلَى صِيبَهْ   والْكَتَّانْ فْضَالِي

وأشهر وقائع الدغباجي مع الفرنسيين حسب تواريخها ووقعها ووقوعها

1) واقعة خنقة عيشة: وهي جبل واقع في دائرة قابس شمالها يقطعه الطريق المعبّد الرابط بين قفصة وقابس. وكانت بالاشتراك مع البشير بن سديرة وهذه الواقعة لم يذكرها الشعراء، وذلك لأنّ بن سديرة غطى عن الدّغباجي.

2) واقعة المحفورة: وهي مكان يقع بتراب قفصة وقد التحقت بهم قوة من الصبايحية غير أنّ الثّوار أفلتوا ولم يصب أحد منهم بسوء.

3) واقعة الزّلّوزة: والزّلّوزة دوّار واقع قرب جبل حديفة على طريق السقي. وهذه الواقعة كانت في 1 جانفي 1920، وقتل فيها الدّغباجي برقادي ـ فرنسيا «بولو» مع بعض أعوانه ثم فرّ هاربًا مع زملائه، وعلى إثرها ضرب حصار على بني يزيد حيث جمعتهم السلطة في قرية «أم العظام» غربي قرية «بشّيمة» القريبة من الحامة. وكان لهذه الواقعة دوي عظيم وآثار مؤلمة اذ صبّت السلطة الفرنسية جام غضبها على بني يزيد، كما انتقمت من أهل «الدغباجي» انتقاما فظيعا.

4) واقعة المغذيّة: في دوّار ـ المغذيّة ـ غربي وادي الطين من أراضي هنشير سيدي مهذّب التابع لولاية صفاقس حلّ الدّغباجي في جماعة من رفاقه في يوم 6 أفريل 1920. وفي هذا الدّوّار داهمتهم قوة عمار بن عبد الله التي كانت تتبع آثارهم من مكان بعيد. ورأى الدّغباجي أنه لا يستطيع أن يفوتهم ومعهم الخيل السريعة. فخفّ مع رفاقه للدّفاع. ولم يكن لديه الوقت لاختيار المكان، فقد هاجمته الخيل وأمطرته بوابل من الرّصاص. ويذكر المرحوم محمّد المرزوقي في كتابه عن الدّغباجي أنّ عدد الحامية التي هاجمتهم نحو الثلاثمائة. وعدد اصحاب الدغباجي على حسب أشهر الروايات خمسة عشر رجلا. وفي هذه الواقعة أفلت الدغباجي بعدما قتل بعض من اصحابه وجرح هو في ذراعه.

5) واقعة الجلبانية: جندت الحكومة لمطاردة الدغباجي جانبا من اعوانها وعددا ضخما من سكان الحامة ومطماطة وورغمة وفي 12 افريل 1920 ادركوا الفارين بقارة الجلبانية المشرفة على بحيرة «بوالخشب» الواقعة على نحو 25 كلم غربي بني خداش والتحمت المعركة بين الجانبين. وفي لحظات قليلة سقط من الفرقة خمسة وفرّ الباقون. اما

اصحاب الدغباجي وهو معهم فقد اجتازوا الحدود الى ليبيا. في النصف الاول من عام 1920. واتصل بقائده ورفيقه القديم خليفة بن عسكر فضمه إلى معسكره وحدب عليه.

الشّعر في معارك الدّغباجي

ليس غير الشاعر من يستطيع ان يخلّد معاني البطولة ويجسمها للناس في امثلة فريدة من الذوق والصدق. وحدة العاطفة. وقد توفّر للدّغباجي شعراء استطاعوا أن يعطوه حقّه. وأن يصوّروا اتّقاده وجيشان روحه، إزاء حب وطن اعطاه أعزّ ما يملك وهو حياته وبعد ذلك روحه والجود بالروح أغلى غاية الجود.

والشّعر وإن لم يكن وثيقة تاريخيّة يستطيع أن يعتمدها الانسان في معرفته للحوادث. وفي دقة تسلسلها. إلاّ أنّه مسنّ للخلال ومخلد للبطولة وواصف للمشاهد العظيمة والدّغباجي وإن لم يلق الحظوة التي يستحقها كشهيد وبطل ومكافح من طرف الجهات الرسمية. إلاّ أنّه شعبيا غطى المساحة الكبرى من تونس، واحتضن بطولاته أكبر محتضن للبطولات، وهو هذا الشعب الذي لا ينافق ولا يجامل ولا يداهن، لأنه وحده الذي يحمي نفسه ويحافظ على مكاسبه، ويبرز امجاده مهما كان المغطى لها.

ولنعد إلى الشّعر وصورة الدّغباجي فيه، وما قيل في الوقائع الّتي خاضها، والشعراء وإن لم يصاحبوه في جميع وقائعه مثل موقعة خنقة عيشة وغيرها الا اننا نجدهم قد ابرزوا وقائعه الكبرى مثل موقعة المغذية، والجلبانية، والزلوزة. ففي الموقعة الاولى وهي موقعة المغذية التي وقعت في 6 افريل 1920 نجد الشاعر مبارك بن عمر الزيتوني من شعراء الحمارنة. ومن مكان بلدة الزركين الواقعة بين قابس ومارث. قد تقمص حوادث هذه الواقعة وكانه عاشها وخاض غمارها، واصفا الاماكن وذاكرا للاشخاص متخلصا بعد ذلك الى وصف البطل وهو الدغباجي عند خوضه للمعركة:

تلاقُوا مَلْقَى خَايِبْ شِينْ — مَنْجَاه ضَنِينْ
القُومِيَّةْ وَالفَلاَّقِينْ — خَدْمُوهُمْ وِينْ
لَقُوهُم غَرْبِي وَادِي الطِّينْ — جُوهُمْ فَازْعِينْ
هُوكَه شَبْحُوهُمْ بِالعِينْ — وُوْقَعْ رَنِينْ
رَبِّي مَعَ اللِّي مَظْلُومِينْ — رُقَدْ خَالْ سعِيدَهْ مِسْكِينْ
هَابِلْ عَ الزِّينْ — مُسَقِطْ فِي الجِيبْ عْقَالِينْ
خَلْفْ الدَّغْبَاجِي بِيمِينْ — عَاتِي وِرْزِينْ
مْضَنِّي كَانَّه سُورْ حْصِينْ — بْحَرْبِي وِمْرْتِينْ
سُرْبِه تُضْرُبْ عَلْ مِيلِينْ — وِقْتَلْ اثْنِينْ

خَلاَهُمْ جِيرْ وْمِرْجِينْ   طَيِيخَه لِلِّي وَكَّالِينْ
وَغْبـرْ الـدِّيـنْ   خَلاَصَه كَانِشْ بَعْدْ سنين
رَافِعْ مُوزِر بُو عِشْرِينْ   وَحَبَّهْ عَطَّابْ

هُوَ وْمِلْكْ الْمُوتْ صْحَابْ

ففي هذه القطعة يصف معركة «المعدية» وكيف كان ذلك اليوم من أصعب الايام وأقبحها «خايب شين» ، لذلك لم تكن النجاة منه من بين الفريقين المتقابلين «الفلاقة والقومية» سهلة وتدخل هنا العاطفة الدينية «ربي مع اللي مظلومين» ، وفي ذلك ما فيه من الايمان رغم شدة الظروف التي يعاني منها الناس وغلبة اليأس عليهم. وبعد ان يتحدث عن احد المقتولين «خال سعيدة» وهو محمد بن سعيد الفطناسي من الجيش الحكومي، قتله الدغباجي في هذه المعركة. يقدم لنا صورة للدغباجي يرسمها بحذق «حالف بيمين» لشدة اصراره وعناده وعدم رجوعه في المقاومة «عاقي ورزين» شجاع وبعيد عن الطيش والتهور «مصني» مستعد ومصمم للدفاع عن حوزته «كانه صور حصين» في مناعته .

ثم يصف عدته وسلاحه ومن قتلهم من الجيش الحكومي. ثم ياتي بوصفين يؤكدهما بكنايتين. وهما «غبرْ الدين» كناية على ان من قتلهما لا يستطيعان الاخذ بثأرهما و «هو وملك الموت صحاب» كناية على ان كل معركة يدخلها يكون الموت حاضرا فيها. وفي هذا ما فيه من التشويق والمبالغة المستحبة في اظهار صفات البطل. وما فيها من رهبة وصور خارقة. ابعدها خيال الشاعر الشعبي من أجل اكساب من يتحدث عنه هالة من القداسة، تناسب اعماله الخارقة.

وفي واقعة «الجلبانية» التي دارت في 12 افريل 1920 والتي تعرضنا لها في عرض المواقع ووصفناها نقرأ أو نسمع قصيدة «سفرة الدغباجي» وهي قصيدة مشهورة نظمها المرحوم الفيتوري تليش من شعراء غُبنتْنْ الشواشين. وكان الناس ومايزالون يتغنون بها. وفيها يقول:

عَشَا الطَّايِرْ والذِّيبْ يْرَاجِي   سُفْرَهْ وَغْنَاجِي

مْوتِيهَا وِلْدْ الدَّغْبَاجِي

وهذا الشاعر معروف بتوخي الرمز. ويشير للقتلى الذين يسقطون بارض المعركة، ويكونون بعد ذلك طعاما للطيور الجارحة والوحوش المفترسة وكأنه يلتقي بالنابغة الذبياني على بعد ما بينهما في قوله:

إذا ما غزوا بالجيش حلّق فوقهم
عصائب طير تهتدي بعصائب

ويواصل الفيتوري تليش وصفه لمعركة الجلبانية فيقول:

عشَا الطَّاير والذِّيبْ تْعَاوي   م الدَّمْ تْـراوي

خبْ المِسْتِيكَهْ يِـزَّاوي

البَـارُودْ تْـفَـاوي   دَارُولَهْ طَرْتْشِي وْحفرَاوِي

وَاهْـلْ الجِـمْـلاَوي   دَاهُمْ عَلْ هُوكَه يْتْفَاوِي

الدَّغْـبَـاجِي تْخَـاوي   فَاوي مِنْ فُمَّه يِتْفَاوي

وْقِـفْ قِـمْـراوَهْ   وَاللَّى ضَرْبَـهْ مَـا يـدَّاوي

لاَ ثـمَّ عْـداوَهْ   مِنْهُمْ لا سَايِقْ وسْقَارَهْ

قَـطْـفْ غُـصْـنَـاوهْ   قْتَلْ خَمْسَهْ رْكُوبْ الهَمْلاجِي

شَـرْوَهْ فِـي هْـدَاوَهْ   وْسُوقْ شرقَهْ وِتْرسلْهَا جوَاجِي

في هذه القطعة نجد وصفا للمعركة، التي هي في الحقيقة ملحمة لما توفر لها من عناصر الملحمة - كتداخل الخيال مع الحقيقة، مثل الذئب الذي عوى بعد ان ارتوى من الدماء، وظهور البطل تارة واختفاؤه مرّة أخرى وشدّة إصابته للهدف «وقف قمراوى واللي ضربة ما يداوى» جعلهم هدفا ولم يخطىء منهم احدا، . وقطفهم كالاغصان وقتل خمسة من الفرسان «ركوب الهملاجي» الفرس السباق، موجة مرت في هدوء وبيع في سوق كل من دخلها خاسر.

وفي قطعة اخرى مشهورة بعنوان «جو خمسة يقصوا في الجرّة» للشاعر علي الورثة الحمروني، من شعراء الحمارنة من عرش - الحميدية - وقيل انها لمحمد بن عليّه القلعاوي من معتمدية دوز ولكن المرحوم محمّد المرزوقي يرجّح أنّها بشعر الحمارنة ألصق.

ومن هذه القصيدة:

جُوا خَمْسَهْ يُقْصُوا فِي الجُرَّهْ   وَمْلَكْ المُوتْ يْرَاجِي

وْلحْقُوا مُولَى العَرْكَـهْ المُرَّهْ   المَشْهُورْ الدَّغْبَـاجِي

●●●

جُوا خَمْسَهْ يَقْصُوا فِي الجُرَّهْ   ومْلَكْ المُـوت مْعَاهُمْ

رامِيهُمْ شَيْطَانْ بْشَـرَّهْ   عَلَى تَبْزِيـعْ دْمَاهُمْ

فَرْحُوا يحسْبُوهَا غُرَّهْ   يِتْبَاشْرُوا بْمَلْقَاهُمْ

وَقْتْ أنْ شَبْحْ العِينْ تْعَرَّى   تَكُّوا الخيلْ قْدَاهُمْ

والـدَّغْبَاجي في إِيدَهْ حُرَّهْ — يسَرْبيلْهُمْ في عشَاهُمْ
سَرْجَاهَا خُرْجَتْ علْ البَرَّا — في المَلْهَاد خـذَاهُمْ
ذَوَّقْهُم كيسَانْ الْمُرَّهْ — مُوشْ مْن القَهْواجِي
الْخَمْسَهْ دَرْجَحْهُم في مَرَّهْ — لاَ مِنْ رَوَّحْ نَاجِي

وهـذه القطعة أكثر دقةً وأشمل وصفًا لمعركـة «الجلبانية» لما تـوفر لها من بسط للحوادث وتقص لحركات البطل، ومن تتبع دقيق للاحداث .

وفيها يقول مبرزا صورة اشمل للدغباجي :

فَزْعُوا خَمْسَهْ فُوقْ حْصُنَّهْ — مِنْ مُخْزِنْ مَطْمَاطَهْ
وقَالُوا هَاهي الْجُرَّهْ منَّا — وْجَوْا في أوّلْ شَوَّاطَهْ
الـدَّغْبَاجي قَاعدْ يسْتَنَّى — طَاحْ لْهُمْ وطـواطى
فيدَهْ سْتُوتي يلْدَغْ سمَّهْ — دَارْ فيهُم شَامَاطَا
صُبْعَهْ والقْرَاصْ يلمَّهْ — يعجّلْ مَا يتْبَاطَى
واللّي ينُوشَهْ يا ويل امّهْ — فَاحْ قْتَارْ شْيَاطَهْ
يْجي مرمي مَصْبُوغْ بْدَمَّهْ — سمْ مْنَحَّسْ لاَطَهْ
مسَرْجي بيتْ النَّارْ بْضمَّهْ — وشْغُلْ الْحَرْبِي سَاجِي
ومُولاَهَا كْبِيرْ أصْلْ وهمَّهْ — وعِنْدَهْ الْكِيفْ مْقَاجي

في هذا المقطع صورة أخرى للبطل فيها الحذر، والتربص، والتوقع «صبعه والقراص» و«يعجل ما يتباطى» و«اللي ينوشة يا ويل امه» و«فاح قتار شياطه» وكأن الشاعر هنا يتتبع حركات البطل ويرسمها لحظة لحظة، مع ادخال النفس الملحمي، الذي يشدّ السامع ويدفعه للانبهار بما يسمعه. والشوق الى ما سوف ياتي، ولا يكون هذا إلاّ إذا كان البطل رمزا وفيه من صفات القوة، والشجاعة، والذكاء، والتضحية ما يجعله قادرا على اختراق العقول والقلوب وتغلغله باعماقها هذا زيادة على ما يضفيه عليه الخيال.

ونعود بعد ذلك للدغباجي بعد خروجه من تونس واستقراره بـ«ليبيا» حيث عاش مع جملة من بني يزيد وعروش تطاوين المهاجرة هناك. وتزوج من امراة مهاجرة وانجب منها بنتا.

وإثر استقراره بطرابلس أصبح المراقب المدني بقابس يحذر السلط العليا منه ومن عصابته. ويلحّ في وجوب محاكمتهم وتجريدهم من ارزاقهم وفعلا صدر قرار

بالرائد الرسمي التونسي المؤرخ في 8 جانفي 1921 بتجريد الدغباجي واصحابه من أرزاقهم لتؤخذ وتباع لأنهم غادروا البلاد بدون رخصة، ولجأوا إلى طرابلس ويعطى لهم شهرين للعودة إلى تونس.

محاكمته غيّابيّا

وفي 27 افريل سنة 1921 نشرت أمام المحكمة العسكرية بتونس قضيّة مساجين واقعتي «الزلوزة» التي قتل فيها أعوان القهارق و«المغذية» التي أفلت منها الدغباجي بعد اسره، وقبض على عدد من الجرحى من عصابته واستمر النظر في هذه القضية ستة أيام حيث انتهت مساء الاثنين 2 ماي 1921 على الساعة التاسعة مساء، وكان الملف يشتمل على أسماء 24 متهما منهم 12 يحاكمون حضوريا و12 غيابيا متهمين بجرائم قتل وجرائم نهب وتكوين عصابة، وجريمة الثورة ضدّ النظام الحاكم. وكانت الأحكام على هؤلاء تختلف بين الحكم بالإعدام، والأشغال الشاقة والتغريب. وكان نصيب محمد بن صالح الدغباجي الحكم بالاعدام غيابيا.

أسره

كانت فرنسا تلحّ على الإيطاليين لكي يسلّموا لها الدّغباجي. ومن النّاحية الأخرى، كان الإيطاليون يعدّون مخططا لتفريق شمل الثورة الليبية، وعملا بالقول فرّق تسد، حرّض الإيطاليون الليبيين بإثارة النزعة القبلية وحدثت الاصطدامات المسلحة بين العرب وقوادهم أمثال الحاج محمّد فكيني وبين الجبالية وقوادهم أمثال خليفة بن عسكر، وقد تفطن خليفة بن عسكر إلى الدسيسة وأرسل إلى قومهم يعلمهم بذلك. ويخبرهم أنه سوف يأخذ السلاح من الايطاليين ويفاجئهم بسلاحهم. وبذلك تتحول الحرب بين الاخوة إلى حرب ضدّ إيطاليا. وعلم الإيطاليون بأجهزتهم واستعلاماتهم بالأمر، ودعوا بن سعكر مع رؤساء ناجعته وقواده ومن بينهم الدغباجي - دون أن يتفطنوا للخدعة. وحالاً قبضت عليهم السلط الايطالية، وانتزعت سلاحهم وحاصرتهم بالجنود والمدافع. واعدمت خليفة بن عسكر شنقا. واحتفظت بالدغباجي لتسلمه الى السلط الفرنسية بتونس، وأرسلت السلط الإيطالية إلى السلط الفرنسية تعلمها بأمر الدغباجي واستعدادها لتسليمه، فأرسلت هذه فرقة من أعوانها إلى حدود «بنقردان». فتسلمت الدغباجي مقيدا. وقدمت به سيارة خاصة محروسة إلى مدنين. ثم نقلته إلى «واد الزاس» الحدّ الفاصل بين ولايتي مدنين وقابس - وهناك تسلمته فرقة أخرى من الأعوان المسلحين تابعة لولاية قابس. ثم نقل إلى مارث حيث بقي بها يومين أو ثلاثة. ومن مارث نقلته سيارة محروسة إلى قابس. ثم نقل محروسا بواسطة القطار ليحاكم حضوريا أمام المحكمة العسكرية بوصفه فارا من الجيش.

وحضرت المحاكمة أرملة البريقادي «بولو» قتيل واقعة الزلوزة وتحدثت في المحكمة مطالبة في حقد وغيظ بالانتقام من قاتل زوجها. وكان لصراخها وبكائها تأثير ظاهر في وجوه القضاة. وصدر الحكم المنتظر القاضي بإعدام الدغباجي بالرصاص في بلده ارهابا لأهله وعشيرته وسكان الجهة جميعا. وقضى الدغباجي ما يقرب من السنة في السجن العسكري، قبل ذهابه إلى بلده لتنفيذ حكم الإعدام فيه من أواخر سنة 1922 إلى أوائل سنة 1924م، ثم نقل عن طريق القطار إلى قابس، ومنها إلى الحامة. وفي صباح يوم 1 مارس 1924 جلبوه إلى ساحة السوق في حماية الجند ورأسه مرفوعة وهو يبتسم للناس. وبعد أن قرىء عليه نص الحكم أطلق الرصاص على ذلك

البطل الذي لم يرهب في حياته الرصاص فسقط مضرجا بدمائه وانطفأت الجذوة التي أحرقت الفرنسيين بلهيبها زمنا طويلا، بعد أن روى بدمائه ترابا لا يسترجع إلاّ بالدّم.

صورة أخرى من صوره في الشّعر

ومثلما سجّل الشعراء مواقع الدّغباجي، سجلوا بعد ذلك ظروف ازمته الأخيرة. والنّهايات الملحمية من حياته الرّائعة الّتي كان فيها مثالا للرّجولة والصّبر والفداء والتضحيّة. ففي حادثة أسره يقول الشاعر الحاج علي الوحيشي الحمروني المتوفي في 10 أوت سنة 1932، وتروى هذه القطعة لغيره أيضا، متأسّفا لأسر الدّغباجي:

مَـــاذا وَاجَعْـنـي الــدَّغْـبَـاجِي ... قَـالُــوا لِـي جَـابُــوهْ
مَـدْرُوكْ مْـسَـلْـسِـــلْ وِيـــلاَجِي ... فِــي تُـونِـسْ رَبْـطُـوهْ

الـدَّغْـبَـاجِي وَاجَـعْـنـي حَــالَــهْ ... عَـلْ مَـا صَـايَـرْ فِـيـهْ
قْـعَـدْ هَـامِـلْ رِزْقَـــهْ وِعْـيَـالَــهْ ... وِمْـرْتَـــهْ وِذْرَارِيـــهْ
وِتْــوَّهْ فِــي حَـبْـسْ الـــزَّنْدَالَهْ ... وِمْسَلْسِلْ فِي ايدِيهْ
وِكَـانْ الْمَـوْلَى يُـنْـظُـرْ هَـالَــهْ ... اشْبَحْ وِيـــنْ تْـجِـيــهْ
إنْ شَـا الـلَّـهْ تَـحْضُرْ لَـهْ الـدَّرْبَالَهْ ... وِقْــوِيــدِرْ وِزْوِيـــهْ
وِصْـلاَحْ ال فِـي كُـلْ عْـمَـالَـهْ ... وَالْـمَـوْلَـى وِنْـبِـيـهْ
يْـفِـكُّـوا طَـرْشُـونْ الْـخَـيَّـالَـهْ ... هَـالْـخَـطْـرَهْ يْـحَـمُّـوهْ
رُكْــنْ وْوَاحِـدْ مِ الـرَّجَّـــالَـهْ ... فِـي الـضِّـيقْ يْـصِـيـبُـوه

وهذه القطعة فيها من الاسف الشيء الكثير. وأكثر ما نأخذ من صاحبها الحاج علي الوحيشي الذي كان في ذلك الوقت من أعوان الدولة ـ تصويره للدّغباجي في صورة ذليلة تستجدي له الرّثاء، وهي صورة أبعد ما تكون عمّا تحدثوا به عنه من صمود وعزّة وكبرياء. ولعلّ القصيدة الأقرب من الواقع والتي تصوّر لنا البطل كما هو وكما نريد أن نراه هي قصيدة بلقاسم كانون الّتي يقول فيها راثيًا الدّغباجي بعد قتله:

الـدَّغْـبَــاجِي مَـــاذا وَاجِـعْـنِـي ... صَـقْـرْ الْ مَـا يِـتْـهَـانْ
فِـي كْـنِـيـنِي نَـــارَهْ تْـلَـيَّـعْـنِي ... كَـرْسَـاعْ الْـفُـرْسَـانْ

●●●

الدغباجي نارة ولاعة ديمة ما تطفاش
مسروجة في القلب اوجاعة هالعاتي الفرعاس
نهاراته عكسوا في ساعة بعد ان ما خلاش
منينة كان عاشق في ساعة بو حربة نواش
بنداق ويحكم بسجاعة يلزز ما يخطاش
شوقنا في برشة جماعة رقدوا في مرداس
قعد فاهق روعة وافجاعة تدوي بية الناس
الدغباجي متكيل صاعة خسابة ما يفوتاش
خدموه الناس الخداعة الروفة ما فيهاش
جابوه مسلسل في اصباعة لا قدرة لا باش
دارولة فرجة وخلاعة فرجة م الاحياش
بامحال وعسكر فزاعة لكنة ما بغاش
ثنى الركبة وعقل كراعة عل لغطة حاضر باش
قداة مدوا لا فية شفاعة ستة في لثناش
دفق دمة جدر في القاعة من صهد النواش
غشم لطة تحت القلاعة وكملة في الراس
علية كان عيالة تتناعى بطل الفرخ لواش
في نهار غيومة زغزاعة وقف شارة وميشان
والدتة تغرد ملتاعة مضنوني ما بان

فهو يبدأها بقوله «ماذا وجعني» أي ماذا جلب إليَّ من أسىً وحسرة ويصفه بالصقر الذي يغلب من يتصدى له «كرساع الفرسان» . إن ناره لا يمكن ان تنطفىء . فهي مشتعلة في قلبي. وكم يؤلمني أنّ أيّامه قد عكست ما كنا نرجوه منها. ثم يتحدث عن غرامه ببندقيته. عاشق ولكن عشقه كان لسلاحه الذي هو

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

حاميه ومانعه. إنَّ حسابه لا يخطيء وكأنه على عهد مع هذا السلاح «حسابه ما يفوتاش» . لقد وشى به الواشون «الناس الخداعه» الذين لا يرحمون ولا يرأفون. لقد جعلوا منه فرجة لساكنات البيوت والاحياش. لقد صور لنا الشاعر ساعة موته. عندما أراد الجند أن يغمضوا له عينيه فأبى وثنى ركبته وعقل رجليه. واستعدَّ للبادرة الاولى من الهدف المصوب إليه. وأطلق الجنود الرَّصاص رصاصة لكل واحد منهم خلافا لما توهمَّه الشاعر. ست رصاصات من إثني عشر جنديا. عند ذلك تدفق دمه الطاهر ليغسل أرضا أحبها وفداها. وتعالت أصوات النحيب. وأخذت البواكي تبكيه والنادبات يندبنه.

ولا ننسى هنا قصائد بلقاسم الختال في رثاء الدغباجي

الدَّغْبَاجِي خُوكْ يَا عَبْدْ اللَّهْ ... عْلِيهْ فَضُّوا الجَلْسَاتْ
صَادِرْ فِيهْ الحُكْمْ مِنْ اللَّهْ ... وْفَى أَيَّامَهْ مَاتْ

وقصيدته التي يقول في مطلعها:

طْفَا قِنْدِيلْ الْ تِشْعِلْ نَارهْ ... ضَوَّهْ وَلَّى ظْلاَمْ
وْبِيهْ عِكْسُوا الايَّام
الدَّغْبَاجِي فِعْلَهْ مِنْ دَارَهْ ... مِنْ تُونِسْ لِلشَّامْ

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ولكن القصيدة التي لا يمكن أن نُكْمل هذا الحديث بدون أن نتحدث عنها هي قصيدة عمر بن العربي المرزوقي «بعد الدغباجي وخليفة» التي يتحدث فيها عن مقتل البطلين خليفة بن عسكر والدغباجي في أيام متقاربة وفي هذه القصيدة يقول العربي المرزوقي:

بَعْدَ الدَّغْبَاجِي وخْلِيفَهْ ... وفتْ هجْرةْ الاسْلاَمْ
سْنِينْ مِدَّهْ والنَّاسْ ضْعِيفَهْ ... بآيْ مسبحْ تِنْقَامْ

والمتبصر في حياة هذا الرجل، يرى أنَّ دمه الطَّاهر وحياته القصيرة الطويلة، قد تركا آثارهما واضحة على رمال الزمن برغم النكران الذي قوبل به. في ازمنة سابقة. وهذا يذكرنا بقول المتنبي:

وهبني قلت هذا الصبح ليلٌ
أيعْمى العالمون عن الضِّياء

وإنَّ كفاحا مثل كفاح هذا الرجل ليستحثنا بأنه في وسعنا أن نسمو بحياتنا إلى درجة الصِّدِّيقين والشهداء وحسن أولئك رفيقا.

المعمار الفني في رواية اللجنة لصنع الله ابراهيم

مصطفى مدائني

«اللجنة»[1] رواية للكاتب المصري صنع الله ابراهيم وقد أصدرتها دار الجنوب للنشر في سلسلتها عيون المعاصرة والرواية من الآثار الحديثة التي وسمت النص العربي بطبيعتها الساخرة وأسلوبها المجدد، وقد وجدت عند قراءتي الأولى لهذه الرواية كثيرا من العناء والنصب وقليلا من الراحة والاطمئنان وأيضا كثيرا من التلميح والإيحاء وقليلا من الوضوح والجلاء.

لقد قرأت الرواية بعين المتقبل فتابعت الاحداث وانسقت مع تيار الكلمات في سبيل استكناه العمق والوصول الى المغزى الكبير. فلهذه الرواية «موضوع كبير» لابد من ولوجه ليتيسر لنا القاء الاضواء على عناصرها الابداعية.

ومنذ البداية الى غاية جملة النهاية حملتني الرواية عبر عالمين يمكن للقارىء أن ينفذ منها الى كون القاص الروائي، وقبل اعطاء صورة عن هذين العالمين أود أن أسوق بعض الملاحظات الأولية التي عنت لي وأنا بصدد التعمق تدريجيا في نسيج هذا العمل الفذ.

1 ـ ان اختيار هذا النص لنشره في عيون المعاصرة له ما يبرره بل لعل الاستاذ توفيق بكار قد وجد في هذه الرواية منزعا جديدا أو مسلكا روائيا حديثا هو جدير بهذا الاصدار الخاص.

وقد عودتنا سلسلة «عيون المعاصرة» باختيارها الحصيف لنصوص لها دورها في تنمية الوعي الابداعي لدى المواطن العربي. فجمعت نصوصا لها أساليب خاصة في التفسير توحي أساسا بعبقرية مبدعها وذكاء كاتبها.

2 ـ «ان اللجنة» هي رواية الذات للذات. وقد دفعتني الرواية أو على الأصح ذكرتني بعدد من الفنون المتداخلة فهي عمل يستوعب شتى المعارف وعددا لا يستهان به من الفنون كالرسم وفن الاعلان وفن المناظرة وفن المهاترة وأهم ما ذكرتني به رسم شاهدته في بداية السبعينات يمثل صورا كاريكاتورية متتابعة. لانسان فاغر فاه في البداية ثم ينبري في ابتلاع نفسه تدريجيا من أسفل فقد ابتلع في البداية رجليه ثم واصل تآكله حتى بقي الرأس وقد جحظت منه العين كأنه يود أن يلتهم العالم في ذاته لقد أعجبت أيما اعجاب عندما شاهدت الرسم، وقد كنت نسيته في معترك الحياة وأعادت لي هذه الرواية ذكراه فرأيت ضربا من التواصل بين هذا وذاك.

3 ـ ان رواية «اللجنة» تنتمي الى نمط معين من الكتابة، فهي «رواية الرواية» أعني ان الكاتب اذ يكتب يصوّر بطله باحثا منقبا عما يود الوصول إليه، ولما كان البطل هو الراوي ذاته اتسمت الرواية بصبغة «السيرة الذاتية».

ولتوضيح هذه الملاحظات وابراز أهم العناصر التي كونت العالم الروائي لصنع الله ابراهيم فاننا ننطلق من تحديد للبنية الشكلية لهذا العمل حيث ندرس منطق الحدث وفق معرفة الرواة وتطور الحدث زمانا ومكانا توضيحا للصراع الدائر بين الذات ومحيطها الخارجي ونستتبع ذلك بدراسة لشخصيات العمل فالاسلوب. ولاشك ان هذه الطريقة ستمكننا من تحديد توجهات الكاتب ورؤيته الفنية المتبعة.

منطق الأحداث

السمة الغالبة على الرواية هي «الواقعية الجديدة». فنحن إن تلمسنا تطور الاحداث بين بداية ونهاية

نـلاحـظ أن عمليـة القص تنطلق من راو هـو البطـل ذاته يسرد علينا قصته أي قضيته وهذا الراوي/البطـل يخفي عنا الراوي الاول الا وهو الكاتب الـذي يسعى من وراء ذلك الى ادخالنا عالمه بطريقة الانسياق الكلي في الاحداث فاذا القارىء يندمج في النص كأنه الفاعل لا المتابع، «والعامل» لا «المطالع» يقـول «بلغت مقـر اللجنة في الثامنة والنصف صباحا، قبل نصف ساعـة من الموعد المحدد لي. ولم أجد صعوبة في العثـور على الغرفة المخصصة لمقابلاتها. وكانت في طرفـه جـانبيـة هادئة كابية الضوء يقف أمامها عجوز في سترة صفراء نظيفة تنطق ملامحه بـالطمـأنينـة التي تغشي وجـوه من يرفعون راية الاستسلام عندما يجدون انفسهم في نهايـة المطاف، فينسحبون من صخب الحياة والصراع الـدائر على مظاهرها الفانية[2]».

ان هذه البداية لعمليـة القص تجعـل القـارىء أمـام تحديد زمني يبدو كـالـواضـح هـو «الثـامنـة والنصف صباحا «دون تحديد لليوم والسنة وتحديد مكـاني يبـدو هو بدوره كالجلي وهو «مقر اللجنة» وان كان التحديد الزمـاني يبرز أن البطـل قـد جـاء الى مكـان اللقـاء في ساعة معينة من يـوم مـا في سنـة مـا، فـان التحـديـد المكاني يبقى في كنف الغموض «فمقر اللجنة» يستدعي التوقف والتحديد والتساؤل فأي لجنة هي، ومـا هـو دورها، وما عـلاقتهـا بـالمعنيّ بـالامـر. يتضـح ذلك تدريجيا لمتتبع القصة. فتبرز لذلك مفاصـل الاحـداث وفق تطورها المقام أساسا على صراع مرير بين البطـل وهـذه اللجنـة. وقـد قسم المؤلف روايتـه الى فصـول ستة[3]دون أن يضع لها أرقاما مناسبة ولكن التقسيم موجـود فعليا فعبر هـذه الفصـول تتطـور الاحـداث وتتشابك وتتداخل وتتقاطع، على أننا نـرى ان هـذه الفصـول الستة يمكن أن تنقسم الى أقسـام ثـلاثـة[4] تعتمد أساسا على لقـاء البطـل بـاعضـاء اللجنـة وقـد كانت المقابلـة الاولى نتيجـة سعي البطـل اليهـا، أمـا المقابلة الثانية فقد كانت اثر سعي اللجنة الى اللقاء بـه عنوة ودون سابق اعلام أما اللقـاء الثـالث فقـد سعى إليه البطل وهو مدعو لذلك بل ملزم به اذ به سيتحدد مصيره ويعرف مآله.

ان هذا البناء موظف بطريقـة مدروسـة فـان كـان اللقـاء الأول ضربـا من الامتحـان للبطـل نفسيـا واجتماعيا، فان اللقاء الثاني كان لدراسة محيطه ومتابعة عمله متابعة كاملة أما اللقاء الأخير فهو لقـاء المصير، لقاء معرفة الذات لنفسها معرفة تـامـة كـاملـة. وقـد اقتضى كل ذلك من المؤلف ان يسير ببطله تدريجيا الى مصيره المحتوم وان كان هذا المصير أو الحكم هـو «أن يتآكل» داخليا وهو من أقصى العقوبـات المقـررة»[5]، فانه ينمّ على أن عـالمنـا المحيط هـذا يـدفـع البشر الى حتمية الموت البطء أحب الانسان ذلك أم كرهه.

أن منطق الاحـداث يتسـم بضرب مـن التـطـور الداخلي المبني على تتبع مصير الانسان عبر مـراحـل حياته. والمرحلة الاولى في نظرنا هي مرحلة الطفـولـة وهي التي يستوعب فيها الانسان العالم تدريجيا ويغمره أثنـاءهـا ضرب من الأمـل في فهم الكـون واستكنـاه داخله وفي هذه المرحلـة تكـون الاحـلام والتصـورات الوردية هي الدائمة الحضور، ثم تأتي المرحلـة الثـانيـة وهي مرحلة الصدام والخصام مع عالم متدهور، فلقاء اللجنة الثاني جاء بعد عمل شاق قام به البطـل محاولا فهم الواقع المعيش لاستخراج أهم المؤشرات فيه. ولما كانت دراسته منبثقة عن رؤية للعالم ارتأت اللجنـة أن تضرب حوله حصارا عنه لا يزيـغ بـل دعي الى تـرك الموضوع المطروق يعني ذلك بحثـه حـول «الـدكتـور الكبير».

أما المرحلة الثالثـة فهي مـرحلـة الشيخـوخـة وهي المرحلة التي يتبع فيها البطـل المنهـج المسطر دون أن يزيغ عنه قيد انملة وفعلا اتضح ذلك عبر مشـاهـد صورها لنا الكاتب توضح اتباعية البطل خـاصـة اثـر

اعتدائه على الرجل القصير الذي اصطفته اللجنة لمتابعة عمل البطل وحراسته ومراقبته. وقد تفطن البطل الى وضعيته المزرية وقد أصبح القصير ظلاً له في كل أمر مما دفعه إلى البحث عن حريته المفقودة، فقتله دفاعا عن النفس وفق رواية البطل.

أن مراحل قصة اللجنة توضح مسار الانسان وسط مجتمع معين يعيش ضروبا من الاستيلاب وقد حافظ المؤلف على منطقية ما ضمن هذا المسار الحدثي وهي منطقية تعتمد الواقعية أساسا لها، فالمتابع لنسيج الخطاب الروائي يحصل على تخطيط واضح للاحداث هي، قبل وبعد، صورة لحياة الانسان الذي يحمل في ذاته نفي ذاته.

ولعل دراستنا لشخصيات الرواية دراسة مستفيضة توضح هذا الامر: فما هي خصائص شخصيات صنع الله ابراهيم في رواية اللجنة ؟

الشخصيات

ان القارىء لرواية اللجنة يتعجب من كثرة شخصيات هذه الرواية رغم أنها من القصص التي يمكن نعتها بالقصيرة اذا ما قورنت بالاعمال الروائية الكبرى أو الروايات/البحر وهذه الشخصيات تصور في مجموعها العالم المعاصر في شتى اشكاله. وتنقسم هذه الشخصيات الى ثلاثة مجموعات يمكن حصرها كالآتي:

1) ـ البطل ومساعدوه 2) ـ اللجنة وأعوانها 3) ـ شخصيات ثانوية تمثل خلفية الانسان المصري العربي المعاصر عموما.

ان سمة البطل السائدة هو أنه شخصية متطورة يسعى الى تحقيق حلم راود ومازال يراوده فهو يسعى للقاء أعضاء اللجنة وهو هيكل ضبابي السمة لا تتضح منه الا صور باهتة ارادها الكاتب على هذه الشاكلة لانها تصور العقل المفكر في هذا الكون، وهي مؤسسة معروفة غاية المعرفة ومجهولة غاية الجهل في آن واحد.

أنها الوجه والقفا معا. فأعضاء اللجنة نعرفهم بالوصف فقط فهناك «العانسة» وهناك «الرئيس» وهناك «البدين» وهناك «الأشقر» و «القصير» والى جانب ذلك كله «العسكري» و«العسكمدني» و«المنعسكري». ان أعضاء اللجنة يكونون لحمة واحدة تهدف ببساطة الى ايجاد الدولة العظمى التي تستولي على العالم الأرضي لتكوّن منه قوة فوق كل قوة يقول الرئيس مؤبنا الرجل القصير مذكرا بدوره الطلائعي «وبفضل هذا الدور تفتح اليوم ـ من جديد ـ الامكانيات التي تراءت في الخمسينات ثم قبرت في الستينات وأوائل السبعينات لنحقق أحلام البشرية والقضاء على كافة المخاطر التي تهدد النوع الانساني ونحن نشير بذلك الى الحلم القديم وهو حلم الوحدة الارضية أو الولايات المتحدة الارضية، حيث يندمج سكان الكوكب جميعا في دولة متجانسة تحقق لهم الرخاء وتنشد لهم الحياة الافضل»[6].

ان هذا العمل الذي يبدو في ظاهره عملا انسانيا بالاساس هو من الاعمال الحتمية التي تجعل من الانسان وسيلة لتحقيق هذا الحلم وهو وسيلة لا غاية، فاذا انتدبت اللجنة عونا لها فانها ديدنه تكريس كل الاعمال من أجل ايجاد حلقة الارتباط الكلي مع الدولة الأعظم هي الولايات المتحدة الارضية وقد سعى البطل الى هذا العمل وأراد الانخراط في اللعبة، لكن بحثه عن الجذور والسعي الى فهم الدواخل أوجد له الشرخ الذي يجب الا يفتح ولا يثار.

لقد سعى البطل الى دراسة مسار شخصية عربية وصفها بالدكتور وهو رمز لمن يتسلق الدرجات متبعا نصائح اللجنة السرية والمتمثلة في مبدإ: «الغاية تبرر الوسيلة» ففي كل أعماله كان الدكتور يبرر غايته بوسائله... ولما يكشف البطل عن النوازع ويفسر الظواهر الغريبة المترتبة عن هذا المبدأ تتضح خيوط اللعبة وتبدأ مرحلة الكشف والانكشاف واستكشاف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولما توصل البطل الى المعضلة الاساسية «داهمته» اللجنة في مقر سكناه بالطابق السابع من عمارة توجد في الشوارع الخلفية. وقد داهمته دون سابق اعلام والهدف كما هو معلوم اجتناب ما اكتشف وطمس ما عرف واخفاء ما ظهر.

ان الدكتور الذي أراد البطل البحث في مسيرته النضالية «هو العضو الخفي ـ العضو/الرمز/العضو الفاعل ضمن أعضاء اللجنة ويتضح ذلك من «برقية التعزية» التي أرسلها الى اللجنة اثر مقتل «الرجل القصير» كان ثمة اسماء كثير من الشخصيات اللامعة في العالم العربي من رؤساء للأحزاب القائدة... فضلا عن ألمع الدكاترة وبينهم مواطني المعروف»[7].

ان دعوة اللجنة البطل للكف عن بحثه هو في الحقيقة دعوة الى ابراز مواهب الانخذال والطاعة والولاء وقد فشل البطل الذي كان على قاب قوسين أو أدنى من الدخول في دوامة العمل «اللجنوي» لكن شعوره بارتياح لما حقق من عمل جعله يواصل التقصي وجعله عرضة لقرارات اللجنة التي لا رجعة فيها.

ان الصراع بين البطل واللجنة بدأ منذ الوهلة الاولى ففي أول لقاء بها اصطدم «البطل بالباب» الذي استعصى عليه غلقه بل انه اصطدم قبل ذلك بالحارس الذي بدا له منذ اللحظة الاولى من هؤلاء المستسلمين الاستسلام كله. فوجه الحارس يوحي لنا بالنهاية منذ الاسطر الاولى «عجوز في سترة صفراء نظيفة، تنطق ملامحه بالطمأنينة التي تفشي وجوه من يرفعون راية الاستسلام عندما يجدون أنفسهم في نهاية المطاف فينسحبون من صخب الحياة والصراع الدائر على مظاهرها الفانية». ان هذه الفقرة توحي للقارىء منذ اللقاء الاول ان البطل قادم على تجربة «صفراء» مريرة تجربة تنتهي برفع الراية البيضاء راية الاستسلام والذل والانكسار وبهذا الشكل فإنّ اللّجنة تأخذ شكل

المؤسسة التي تحبك خيوط الحياة فتتشابك الأهواء وتصطرع. فهي إذن القدرة الماورائية التي تتحكّم في المصائر وتدفع الحياة إلى الأمام وهي التي تولي الإهتمام إلى ما ترتئيه وتسطره وتقره. إن اللجنة هي يد القدر التي تسيطر على العالم أو تخطط للسيطرة عليه بطرقها الملتوية وأساليبها المتنوعة. إنّ اللجنة هي الأخطبوط والأصابع التي تطول كل شيء لعلّها العنكبوت ناسج خيوطه من أجل حصار العالم وتقرير مصيره. فاللجنة إذن عنكبوت كبير يقبض عن الفريسة الملائمة فيترك لها مجال العمل مدة حتى تنكشف دواخلها تدريجيا وتقع في أحابيله بسهولة ويسر. ويعمل فيها بعد ذلك عمله المعروف. إن اللجنة هي المؤسسة الاقتصادية المتحكمة في الدّول وهي التي منها تنبثق الحلول لمشاكل الإنسان آنيا فتعالجه معالجتها للمسار الأمثل متبعة في ذلك مبدأ «البقاء للأقوى» لا للأصلح أو الأنفع. فاللجنة مؤسسة عالمية بها يرتبط غذاء العالم الروحي والبدني ومن ثمّ هي قدر الإنسان حيثما اتّجاهه. إنّ شخصيات اللجنة هي شخصيات تحمل في طياتها ازدواجية مذهلة. ان البطل يصارع العالم وإذا هو يصارع ذاته كما أن اللجنة التي تدّعي العمل الانساني لا تتورّع عن الحكم على البطل «بالتّآكل» وهذه ازدواجية خوّلت للكاتب تقرير الواقع في تقلباته وتغيراته المسرفة. إنّ شخصيات اللجنة شخصيات مموّهة تظهر غير ما تبطن. فالبطل متخاذل يسعى إلى ارضاء اللجنة ثم تنقلب إلى تأثّر عليها ساع إلى الإحاطة بها فيدفع عنه ظلال المراقبة المستمرّة، لكنه وإن بدا لنا تأثّرا مناضلا فإنّه في النهاية يحادث اللجنة مطالبا الصفح والغفران، وهو في ذلك يمثّل الإنسان في لحظات قوته القليلة وساعات انخذاله الكثيرة. أمّا اللجنة الوجه الآخر للحكاية فإنّها تبدو لنا حينا تلك اللجنة الساهرة على مسار العالم يؤرّقها العذاب الانساني ويأخذ بلبّها فهي تبحث عن مصادر

القلق وأسبابه، وتسعى إلى الإستماع أوّلا معطية للبطل حقّ الكلام المباح بحرية مطلقة، ولكنّها من ناحية أخرى تسعى إلى تحديد توجهاته وذلك بأساليب متنوعة بعيدة كل البعد عن الوضوح والصرّاحة. إنّ اللجنة أُذُنٌ سامعة وعين مراقبة وعقل مدبّر... وإنْ بدت متفاعلة مع البطل إذ استأنس بها وبدت مستأنسة به فإنّها لا تتورّع عن اتّباع السّبل المرسومة أمام مصارعته لها.

إنّ اللجنة بهذه الكيفية هي النّفق المضاء آخره ممّا يدفعك بولوجه آملا في خروج قريب لكن تلك الأضواء تمسى لك سرابا، وإذ خلفك ظلام دامس والامام متشعب ومظلم الدّواخل وعندئذ يجبر الإنسان على المتابعة والمواصلة دون انقطاع فيحثّ الخطى على غير هدى وهو ما تريده اللجنة لكلّ مناوىء ومشاغب ولعلّها ضربة الدّخول وولوج عالم كثير الالغاز متشعّب الطرق. ولمّا كان البطل ممّن يحمل المصابيح للكشف والفهم فإن أعضاء اللجنة استمعوا إليه خير استماع وناقشوه بهدوء واتّزان ولم يجابهوه بالحكم منذ البداية وإنّما تركوا متّسعا من الوقت ثمّ تبعوه وكلّفوا «القصير» بهذه المتابعة؛ وبين المأمول والمطلوب والممكن والمستحيل وقف البطل عاجزا على الزوغان فيعود القهقرى ويكتفي بما عرف وإذا هو مدفوع بإرادة من حديد إلى المواصلة نابشا حياة شخصية عبرها ترى اللجنة ذاتها فإذا الدكتور عنصر من العناصر المموّهة للجنة. فالدّكتور لجنة بحالها، سارته اللجنة وسارّها وانقاد إليها وانقادت إليه حتّى أمسيا وجها لقفا، وإذا البطل يصارع اللجنة من حيث لا يدري وينساق بعزيمة من فولاذ للنبش والبحث في حين كانت اللجنة تتابع احاديثه وتصور دواخله، وإذا المرايا تحيط به من كل جانب.. ومن حيث لا يدري دفع الى ارتكاب الخطأ وكان لزاما للجنة من منه البطل منذ اول لقاء: «رفع عضو قصير القامة قبيح الوجه رأسه نحوي، وكان يجلس الى يمين الرئيس، بينه وبين احد العسكريين وخاطبني في لهجة عدائية: «انا لا استطيع ان أفهمك، فانت فيما يبدو قطعت شوطا بعيدا. وها انت في هذه السن تسعى وراء بداية جديدة. الا تظن ان الوقت قد فات لذلك؟». ولما أجاب البطل علق «همهم القصير غاضبا، وعجبت لحقده علي»[8].

ان شخصيات اللجنة المشتملةعلى البطل ومساعديه واللجنة وأعوانها تجد لها إطاراً شخصيات/ أطرا تكوّن خلفية العمل الروائي ويمكن ان نقسم هذه الشخصيات الى مجموعتين تمثل الاولى الشعب المصري العربي في حياته اليومية، وتمثل الثانية الشخصيات العالمية وقد وردت مبثوثة عبر النسيج الروائي وهي شخصيات تاريخية في مجموعها تمثل رؤساء دول وفنانين وأهل التجارة والسماسرة. وهذه الشخصيات هي الخلفية التي تفسر مناخ الرواية فنحن أمام رواية لا تدرس المجتمع المصري باحثة عن أدواته ومشاكله الاجتماعية بمنأى عن المحيط العالمي وانما تسعى الى ربط تلك الادواء بالمسار الانساني في الكون. فإذا الرواية بحث في إطار عام لحياة المصري المعاصر. فالبطل يعيش لحظات الولوج في لعبة العالم. فقد امست مصر ـ شأنها في ذلك شأن كافة دول العالم الثالث عموما ـ لعبة اهواء اللجنة وأعوانها. فتحقيق الحلم البشري الذي راود سابقا «هتلر» ويراود عددا لا يستهان به من رجال السياسة حاليا هو بالاساس ايجاد دولة/ أم تكون بحق «أم الدنيا»، ولعل تطور العلم يؤدي الى تحقيق الحلم. فالكمبيوتر يسعى الى حصر الفروقات وتقريب المتباعدات في موازنة بديلة بجعل الفرد يعمل من أجل الكل دون سعي الى فرض ذاته بل ان هذه الذات تنتفي بمجرد تحقيق الحلم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

، هل هي «الجمهورية» الافلاطونية أو «المدينة الفاضلة» ام هي مجرد اضغاث أحلام لا تسمن ولا تغني .

على ان الاجابة نستشفها من اسلوب الكاتب الذي اعتمد أساسا على ثنائيات عديدة سنحاول الكشف عنها وإماطة اللثام عليها .

الأسلوب

لقد حاولنا فيما سبق أن ندرس احداث رواية اللجنة وتطور عقدها العديدة ثم تعرضنا للشخصيات التي حملها المؤلف مسؤولية الابلاغ وعبرها نفذ رسائل تقبلها القارىء بوعي حينا وبدونه أحيانا. وقد جاءت لغة الكاتب فصيحة واضحة أو هي في الغالب الأعم تميل الى فصيح الكلام وان بدت محملة بكلمات دارجة وأخرى دخيلة أولاها هي هذه اللغة التي عنها يتحدث البطل ولا يميط عنها اللثام هي لغة مسكوت عنها متحدث بها أمام اللجنة فالبطل يعترف لنا أنه حدث «اللجنة» بلغة «اللجنة» دون أن يحدد هذه اللغة وهي بلا شك لغة غير العربية اذ أن البطل وقف في يوم ما أمام هذه اللجنة وطلب منها أن يعبر بلغته العربية الفصيحة[9] فلم تعط اللجنة موافقتها ولا عبرت عن عدم قبولها وانما اكتفت على طريقتها الخاصة بالاستماع وحسن الاصغاء ووسط نسيج النص وردت كلمات دخيلة هي أسماء اعلام واسماء لمنتجات حديثة والى جانب ذلك نجد كلمات دارجة تمكنت من الولوج الى لغة البطل رغم كونه صفوي في الغالب الأعم .

غير أن هذه الكلمات لا تؤثر كثيرا في مجرى العمل الروائي وانما تمكن الكاتب من ايجاد تشابك كبير مع الواقع ، وقد جاءت تعابير الكاتب مراوحة بين سرد يمكن الحدث من التطور الى وصف يبيح كشف تفسيرات الشخوص المتنوعة الى الحوار الشيق المبني على رؤية مسرحية للمواقف فالسرد يغلب على بدايات الفصول وتدريجيا ينساق الكاتب الى وصف مشاهد معينة تستدعي منه التوقف والتريث ولما تتأزم الاحداث يجد الكاتب متنفسا في ايراد الحوار بين الشخوص لكي يجعل الصراع بينها أشد وضوحا وأقوى أثرا .

وضمن هذه المواقف الحوارية تنكشف عوالم الكاتب الحقيقية . فالحوار كشف للدواخل وابراز الاعمال وفي هذه وتلك تتسم المشاهد بنزعتها الواضحة الى النقد الساخر، أو هي السخرية السوداوية. فالبطل اشكالي بطبعه يصارع العالم المحيط، ولا يجد من طريقه لمقارعته الا بتصويره عبر مناظر ضاحكة مضحكة يجد لذة في تصويرها بضرب من التهويل المسرحي وان كان في قرارته يسخر من العالم كله. ان البطل ـ ساخر بطبعه بل انه في أحلك ظروفه يجد في السخرية ملاذا لا أحلى ولا أجدى ففي وصفه لعالم الكوكاكولا وتحديده لمسار الدكتور الحياتي وتصويره لمشاهد من المجتمع مختلفة كان ديدنه الكاريكاتوري الساخر فاذا نحن أمام تركيبة كاملة من المشاهد الساخرة تكون بالاساس مأساة المجتمعات «التابعة» لحضارة العصر «الغازية» فهذه أوتوبيس «كاتريمس» [10] «طرطر» [11] وهذا تفسير لظاهرة سواد الماء الصالح للشراب[12] والذي يغتبط به المصري العادي ويأنف منه الاجنبي والمصري الثري. وهذا الجمع يشرب زجاجات الكوكا الدافئة على انها مثلجة. . . . .[13]

أن هذه المشاهد تنبنى أساسا على السخرية الموجعة وهي سخرية أرادها الكاتب للنقد والانتقاد . ولعل أروع هذه المشاهد اطلاقا هي مشهد قراءة الصحف «كنت درجت في الفترة الاخيرة على الجمع بين أربع عمليات في آن واحد وهي تناول الشاي ، وتدخين أو سيجارة وقراءة صحف اليوم وقضاء الحاجة. . .»[14] .

كون اللجنة الروائي

يتسم عالم الروائي بصبغته الاسطورية فصنع الله ابراهيم وهو يحكي قصة بطله يتراوح بين عالمين عالم ذاتي داخلي يعايشه البطل هو عالم القلق والحياة والخوف والريبة وعالم خارجي يتمثل في عالم اللجنة الغريب وبين هذين العالمين تكون القصة واحداثها عبارة عن تموجات معنوية تنطلق من الضد الى الضد. فالبطل بعالمه النفسي الزاخر ساعٍ الى الالتحام بعالم خارج عنه يودُّ كشفه واكتشافه وحالما يكون اللقاء يبدأ الصراع المقيت ويجد البطل نفسه في دوامة ـ معترك لا تهدأ. وعلى عكس عالم البطل المتحرك الحي النابض بدماء الحياة الدافقة يتراءى لنا عالم «اللجنة» المسكون بالموت المسربل بالصمت الكثير الاشارات والايحاءات فهو عالم السكون والانغلاق، عالم الوقف لا الدفق عالم شد الاحزمة والريبة والحذر لا عالم التهور والحماس والأمل.

وعبر هذين العالمين ابدع الكاتب عالمه الاسطوري فزاوج بين الواقع والخيال. فجاءت «اللجنة» تجربة فريدة في بعث عالم ينطلق من الذات ليلتحم بالكل التحاما اسطوريا فاذا البطل واللجنة يكونان الوجه والقفا لعُملة واحدة وهذه العملة ان شئنا التفسير هي صورة للحياة في تقلباتها وتغيراتها.

ان الخيال تكثيف للواقع وتحويل له الى خلاصة مركزة. وهذا العالم الأسطوري يساير قطبين يتقاربان شديد التقارب كما يتباعدان كل التباعد :

ـ **القطب الأول** هو عالم كافكا الزاخر بالغرابة والمصور لحياة الفرد وهو يصارع الكون الغريب، المحيط «عالم كافكا هو عالم الغربة عالم النزاع عالم الانسان المزدوج وهذا أيضا العالم الذي يفقد فيه الانسان وعيه بذلك الازدواج فيستسلم للسبات ان قوام العالم الداخلي لكافكا هو الاحساس بانتمائه الى عالم الغربة وبانغماسه فيه وبرغبته المتأججة في إيقاظ النيام ليعرفوا الحياة الحقيقية» [15] وهذه القولة التي صاغها روجية جارودي تنطبق أشد الانطباق على أبطال «اللجنة» بل أن هذه المطابقة تتضح اذا ما قارنا بين جوزيف ك وبطل «اللجنة» يقول المفكر الفرنسي : «جوزيف ك بطل «المحاكمة» (ونحن أمام لجنة تحكم أيضا) نموذج للانسان المزدوج فوظيفته تحدده من الناحية الاجتماعية فهو «مفوّض» ولما كان النظام الاجتماعي مجرد صورة كاريكاتورية مشوهة وكاذبة لنظام آخر انساني أو كوني أو إلاهي فان وظيفة أو مهنة جوزيف ك تكتسب أيضا مغزى مزدوجا فهو مزود ببعض السلطات في ذلك العالم الزائف المنسلخ أي أنه تربّى في القدر البيروقراطي الذي يطحن الانسان . . . .» [16].

ان عالم «اللجنة» يقارب عالم كافكا الابداعي، فالمنزع الاسطوري واضح وهدف الكاتب متقارب، فان سعى كافكا الى «خلق عالم اسطوري غير منفصل على العالم الواقعي بل يكون معه وحده واحدة» [17]. فان الكاتب المصري صنع الله ابراهيم أراد تصدير فرد عربي يصارع العالم المحيط ، عالم الشرّ المتحكم في المصائر ومن ثم كان المنزع الاسطوري منبنيا أساسا على الغرابة والاغتراب فبطل «اللجنة» عنصر فريد يستمد قوته ـ ان كانت له قوة ـ من عزلته ومن وعيه الحاد بواقع متدهور مترد. وان كان الاول يصوّر وضعية اليهودي التائه في عالم يناصبه العداء أينما حلّ خاصة في الفترة التي كتب فيها روايته «القضية» (1913) فان صنع الله ابراهيم يصور «العربي» الذي بدأ رحلة الضياع في عالم لا يناصبه العداء فقط وانما يسعى الى التشفي والقصاص منه كأنه مذنب في حق الكون. . .

ـ أما القطب الثاني فهو عالم البير كامو عامة وكون بطله مورسولت خاصة . ان بطل «الغريب» هو عالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العبثية المطلقة فهذا البطل يعيش عالمه الداخلي في راحة واطمئنان وهو يعلم أن هذا العالم انما وجد عبثا وبالتالي فمعايشته يجب ان تتسم بالعبثية ومن ثم كان تصرفه تصرفا غبثيا فهو لا يتأثر ولا يتألم وانما يأخذ الامور على علاتها. ان هذا البطل يفتقد الغاية المحددة والمثل الاعلى وهو في ذلك يناقض بطل «اللجنة» الساعي الى تحقيق بعض الآمال والرؤى. غير ان نقطة اللقاء بين العالمين، هي طريقة القيام بالجريمة فمورسولت وجد نفسه مضطرا الى قتل الآخر المتمثل في «العربي» وكان ذلك في نهاية القسم الاول من الرواية وقد كان بامكان «كامو» ان يوقف قصته عند هذا الحد ولكنه من أجل بسط عالم العبث بصورة أشنع وأذكى اضطر الى دفع بطله للقيام بالجريمة، ، وهذا الامر هو بالضبط ما قام به صنع الله ابراهيم حيث دفع بطله تدريجيا الى القيام بعملية القتل.

ان المقاربة بين العالمين يدفعنا الى النظر في المسببات والدوافع. مورسولت وجد نفسه في لحظة دفاع شخصي فأطلق الرصاص، وبطل اللجنة وجد نفسه مراقبا مراقبة شديدة قد تؤول إلى قتله فدافع عن نفسه وطعن الرجل القصير.... وقد أشار الكاتب في مواضع عديدة الى السكين آلة الجريمة غير المعلنة.

«جذبت درج أدوات المطبخ الذي يقع أسفل الموقد بحثا عن سكين نظيفة فلم أجد فيه غير سكين اللحم الكبيرة ذات الشفرة الماضية.... (18).

أدركت انه يجذبني من قدمي. ولكن لم أملك نفسي من الانفعال فلوحت بالسكين في اتجاه الضبور.. (19).

«لم أجد ملعقة صغيرة فوق رخامة الموقد فجذبت درج أدوات المطبخ، وعندئذ وقعت عيناي على سكين اللحم الكبيرة ذات الشفرة اللامعة والرأس المذبّبة قفز قلبي بين ضلوعي» و «ثم فتحت الدرج وألقيت بالملعقة الى جوار السكين متأملا حافته الماضية وأعدت الدرج الى مكانه ببطء دون ان أرفع عيني عن السكين وحرصت ألا أغلقه تماما»(20). ان السكين اللامعة هي أداة الجريمة التي نفذها بطل «اللجنة» وهذه السكين «اللامعة أيضا هي الدافع للجريمة بالنسبة الى شخصية مورسولت. فقد كان بامكان بطل الغريب ان ينكص على الأعقاب وينتهي كل شيء لكنه آثر المواصلة «خطوت خطوة خطوة واحدة الى أمام، وفي هذه المرة أخرج «العربي» دون أن ينهض سكينا وبسطه أمامي في الشمس فانفجر النور من المعدن وكان كنصل طويل براق (لامع) أصابني في مقدمة رأسي.... (21).

لم أشعر الا بصنوج الشمس تحفر جبيني، فكان هذا النصل المحترق (يأكل) هدبي وينبش وشيعت عيني المؤلمتين عندئذ ارتعش كلّ شيء و (أرتجّ)» (21).

ان السكين هي أداة الجريمة في «اللجنة» لصنع الله ابراهيم وهي الأداة الدافعة الى الجريمة في الغريب لـ «كامو» لكن ما هو الدافع للجريمة الاولى وما هي الالة في الجريمة الثانية؟

ان بطل «اللجنة» وجد نفسه أمام خيار وحيد «الدفاع عن النفس من أجل البقاء فالرجل القصير أحضر معه» حقيبة سامسونات تناولها عند النوم وفتحها وأخرج منها حافظة جلدية لادوات الزينة ومنشفة وخرقا من القماش وحرص اثناء ذلك على الا يمكن (البطل) من رؤية محتويات الحقيبة التي أغلقها وانتظر حتى رأى (البطل) يتقدم الى الحمام...»(23).

وقد لاحظ البطل من الرجل القصير الشر «لم أملك ان اختلست النظر الى فخذيه العاريين فهالني ما بينهما وقدرت أنه اما أن يكون مصابا بفتق قديم تدلت أمعاؤه في الخصبة أو أنه قد حوبي عند خلقه بشيء من السخاء غير المألوف»(24). وان توجس الشر فان البطل لم يأت أمرا يدل على توجسه وخوفه وإنّما أخذ أمر مراقبته على أنه أمر ضروري ارتأته اللجنة لكن



هذا الخاطر بقي يظهر من حين الى آخر «يبدو اني لغفوت قليلا قرب الفجر واني انقلبت بحيث اعطيته ظهري فقد تنبهت فجأة على ارتطام شيء صلب بفخذي»[25] ولما أمره القصير بمرافقته الى الحمام لقضاء حاجته تفطن البطل أخيرا الى ما يخفيه الرجل - «استغرقت في تأمل هذه الاسماء حتى تنبهت على صوت معدن حاد فالتفت خلفي وبرغمي لأراه واقفا في وضع غريب اذ تجمع بنطلونه عند قدميه وتعرى سائر جسده بينما انحنى ليلتقط مسدسا ضخما أسود اللون استقر على الارض رفع المسدس في حركة سريعة وأودعه بين فخذيه ثم جذب بنطلونه الى أعلى وهو يختلس نظره في اتجاهي لكن حولت وجهي عنه في اللحظة المناسبة ».

.... عاودني الاحساس بالخطر، ولازمني الاحساس ونحن نعود الى الحجرة ونأخذ مكانينا المتوجهين»[26] أن الخطر الذي شعر به بطل «اللجنة» كان مبنيا أساسا على وجود «القصير» معه في مسكنه غير ان هذا الخطر ازداد وتضاعف بمشاهدة المسدس الذي يسعى القصير الى اخفائه عنه الا ان البطل كان قد أشار الى هذا الخوف ضمنيا قبل الوصول الى اكتشاف المسدس وذلك عبر مشاهد سابقة.. «... الا اني لم البث أن انتفضت عندما دوّت طلقات الرصاص في سكون الليل معلنة بدء الحملة على الكلاب»[27] ويتمادى الكاتب في وصف هذه الكلاب فهي قد اقلقت راحة أحد الشخصيات اللامعة وآذت مسامعه ووصف هذه الكلاب يحيلنا مباشرة الى وصف كلب الشيخ سلمان المفقود وقد سبق بدوره الجريمة[28].

ان مورسولت لم يكن ليقوم بجريمته لولا التقاؤه بصديقه رايموند الذي مكنه من مسدسه خوفا من استعماله ضد غريمه العربي. واذا بمورسولت يجد نفسه وجها لوجه مع غريم رايموند فكان المشهد الذي ترجمناه سابقا والذي اضطر اثره البطل الى قتل عدوه بطلقة أولى ثم ثانية فخامسة[29]. . . . ان كامو وصف لنا الجريمة وصفا مدققا غاية الدقة أما صنع الله ابراهيم فقد اكتفى بوصف الاطار العام وبواسطة جملة مشحونة بالمعاني فتح أمامنا سبل التصور والخيال - «كنت أشعر لأول مرة منذ زمن بعيد بفيض من القوة والراحة يسري في أطرافي ويجتاح كياني»[30].

ان كلا العالمين وجدا في الجريمة وسيلة لمواصلة مسيرة البطل في نضاله وصراعه مع الآخر والمتمثل في عالم اللجنة بالنسبة الى الرواية «اللجنة» وفي عالم «الآخرين» بالنسبة الى رواية «الغريب» وكلا العالمين ينطلقان من مفهوم عبثية الحياة أو على الاقل هذه الحياة المبهمة التي يأتيها الانسان فيدخل في تشعباتها وتناقضاتها المختلفة مما يضفي على فعل الانسان صفة العشوائية احيانا كثيرة.

ان عالم «اللجنة» يراوح بين عالمي كافكا من ناحية وعالم كامو من ناحية اخرى، وكلا هذين العالمين يلتقيان في النظر الى الانسان والكون. فالانسان عند كافكا وكامو وكذلك عند صنع الله ابراهيم هو انسان عرضة للسحق والقتل وهو انسان مجبول على الصراع مدعو اليه. ويكمن الاختلاف بين عالمي كافكا وكامو من ناحية وعالم صنع الله ابراهيم من ناحية ثانية ان عالم اللجنة هو عالم الصراع الدائم منطلقه ايمان ما وغايته تحقيق حلم ما فلعالم اللجنة غاية وهدف بينما يفتقر العالمان الآخران لأي هدف أو غاية. ويتضح ذلك جليا فيما يصوره بطل اللجنة من تفاعل كبير مع بعض المثل والفنون فبطل اللجنة يجد في الموسيقى ويجد في البحث ويجد في القراءة والدراسة متعة لا تقدر وهي قيمة تنبئ بايمان عميق بجدوى العقل والفعل وهو ما نفتقده في عالمي كافكا وكامو ولعل ما يميز هذا العمل هو ما اكتشفه الاستاذ حسن صادق

الاسود الذي قدم للرواية في دراسة قيمة جاء فيها ما يلي ـ «ان هذا المزج الرفيع المتواصل بين جد

يجعلك تخجل من نفسك لما يتسم به الواقع الذي ينقله اليك من انحطاط وانهيار وسفالة لا تحد وروح فكه غالبة تقسو عليك احيانا فتوصلك الى حد القنوط والاستخفاف بكل مقدس وقطع الامل من كل رجاء ، قلنا ان هذا النوع من المزج لا طاقة لأحد به لولا تلك الابتسامة الزكية الخاطفة التي تكتفي بالاشارة والغمزة واللمزة ولا تلح على التعليلَ ولا اطالة فتستهويك بسذاجتها المصنعة ووصفها الفاصح الموجز لكل الخفايا متسترة بالبراءة لابسة قناع الموضوعية وهذا فن نادر في كل زمان ومكان والكتاب الضاحكون يعدون على أصابع اليد في كل الآداب»[31] ان «اللجنة» هي رواية الموضوع الكبير الذي يدرس المجتمع في احلك ظروفه وابان تحولاته المتعقدة لكن كيف كانت رؤية الكاتب في سائر أعماله الأخرى؟

هوامش

1) اللجنة صنع الله ابراهيم ـ دار الجنوب للنشر سلسلة عيون المعاصرة تونس 1989 .
2) اللجنة ص 29 .
3) فصول الرواية ـ ص ص من البداية 50 ـ 68 ـ 110 ـ 130 ـ 147.
4) التقسيم المقترح ـ ص . ص من البادية الى ص 74 ـ من ص 74 الى 111 من ص 111 الى 147 .
5) اللجنة ص 130 .
6) ن . م ص 107 .
7) ن . م ص 113 .
8) ن . م ص 36 .
9) ن . م ص 115 .
10) ن . م ص 133 .
11) ن . م ص 134 .
12) ن . م ص 92 .
13) ن . م ص 132 .
14) ن . م ص 97 .
15) واقعية بلا ضفاف ـ روجيه جارودي ـ ترجمة حليم طوسون د . ت ص 170.
16) ن . م ص 171 .
17) ن . م ص 171 .
18) لجنة ص 101 .
19) ن . م ص 103 .
20) ن . م ص 109 .
21) ارتأينا ترجمة بـ «مقدمة الرأس» تأكيدا على أهمية «الرأس».
22) الغريب ـ البير كامو ـ نشر قلامريون ـ ص 87 ـ 88 .
23) اللجنة ص 92 .
24) اللجنة ص 83 .
25) اللجنة ص 95 .
26) اللجنة ص 106 .
27) اللجنة ص 94 .
28) الغريب ص 94 ـ 67 .
29) الغريب ص 87 .
30) اللجنة ص 110 .
31) اللجنة ص 94

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوجع الحضاري في «نوّارة الملح»

محمد البدوي

صدرت المجموعة الشعرية الثانية لسوف عبيد تحت عنوان «نوارة الملح» وعلى خلاف ما جاء في «الارض عطشى» جاءت القصائد طويلة النفس تمكن القارىء من ادراك سيطرة الشاعر على لغته الشعرية وارتوائه من معين تراثي يضرب بجذوره في عمق الزمان والمكان ولعل ابرز مثال على ذلك قصيدة «خيول الافرنج» لما تحمله من فنيات ولغة شعرية متميزة سنحاول ابرْاز اهم معالمها.

البناء العام:

تتكون القصيدة من 14 مقطعا تنفصل عن بعضها على مساحة الورق دون ان تكون مرقمة، ويمكن حصرها في سبع وحدات تبدأ جميعها بنفس اللازمة (عندما كان عمرها سنين عددا). الا ان هذه العبارة تنفجر في آخر القصيدة ليتحول الماضي الى مضارع (عندما يكون عمرها سنين عددا). وتتالف كل وحدة من جزئين:

الجزء الاول:

يبدأ باللازمة المشار اليها ويغلب عليها سرد الاحداث فيتحد المقطع مع الفعل الماضي الناقص «كانت» وتتعدد الافعال: «تخرج مع ابيها ـ تدفع ... ـ تعود... تعلمت ان تهيم ... ـ تلاحق السياح ... ـ تعلمت ... ـ مشت ... ـ أحست ... ـ تجالس العاطلين ... ـ تعرج عنهم ... ـ تتوزع ... ـ تسرح ... ـ تغيب ... ـ ترسم ... ـ تعود... أحست ... الخ»

وبالاضافة الى هذا تتحد الاجزاء الاولى من



الوحدات بارتباطها بشخصية قارة مثلت العمود الفقري للقصيد وقد حملت ضمير المفرد الغائب المؤنث «هي» ثم انها تنتسب على ما يبدو الى الزمن الحاضر على خلاف ما سياتي في الاجزاء الاخرى.

الجزء الثاني:

أقسامه وصفية لذا غلبت عليه الجمل الاسمية

ـ من احراق الكتب سواري المساجد سوداء

ـ خيول الاسبان تربض

ـ حمام جامع الزيتونة يحوم

ـ حالمة شرفات القصر في الصيف

ـ الجواري أحسسن بالحر

ـ الغلام الصقلي يتململ

ـ أبار النفط تتشمس على الرمل...

ـ وحدها النياق تعرف لظى الرمل... الخ.

وإذا كان الجزء الاول من الوحدات يرتبط بالعصر الحاضر فان الجزء الثاني ارتبط بالتاريخ ويرسم لوحات عن فترات تاريخية متنوعة زمانا ومكانا.

مصادر القاموس الشعري:

تتحدد المصادر التي اقتبس منها سوف عبيد قاموسه الشعري وتتداخل احيانا ويمكن ان نلخصها في اربعة جداول:

1 ـ جدول الصحراء:

يتمثل في المحيط الجغرافي الذي تمت فيه حضارة العرب في باديتهم وافرز هذا المحيط لغة متميزة بالشموس والرّمال والنخيل .

ـ قوافل البدو شدت رحالها الى الواحة...

ـ سكت حادي النياق...

ـ تمثل له الكثبان...

ـ ارتجل فيها الف بيت من الشعر انشدها للنياق

ـ وحدها النياق تعرف لظى الرمل (ص9 ـ 10)

ـ راحت تضرب قدميها في الصحراء

ـ تجري مع الغزلان

ـ تلوح لها بين الكثبان ظلال الواحة وجداول الماء

ـ الشمس تشرق اذ تشرق

ـ من بين سعف النخيل... (ص10 ـ 11)

ـ ترسم الشمس على جباههم بالسمرة خرائط الاتي (ص11)

2 ـ الجدول الديني:

يستمد هذا الجدول مفرداته من التراث الاسلامي قرآنا وعبارة وحضارة تعكس في الجملة امتلاك الشاعر لهذه اللغة وتوظيفها للتعبير عن الهموم الحضارية المعاصرة:

ـ عندما كان عمرها سنين عددا...

من احراق الكتب سواري المساجد السوداء

ـ حمام جامع الزيتونة... ينتظر آذان الفجر... آذان الصبح ليلتقط القمح من الصومعة

ـ ترنو الى الهلال يميل على المئذنة

ـ يتبين لها الخيط الابيض من الخيط الاسود... على احصرة المساجد.

ـ موسم الحج انقضى كالعادة

ـ عاد الحجاج يثقلون حقائبهم بالبخور مرددين وصية حارس قبر الرسول في المنام

ـ وحده ابليس يحمل تبعات الذنوب... فيرجم كل عام بالحجارة...

ـ جنات عدن

3 ـ الجدول التاريخي:

لا تمثل القصيدة سرد المجموعة من الاحداث التاريخية ولكن سوف عبيد يوظف التاريخ ليلتقي مع الجداول الاخرى ينحت بها قصيدته فتكثر الاشارات الى عصور غابرة واحداث تشرح الصراع الحضاري الذي عاشه المجتمع العربي الاسلامي في فترات حرجة من تاريخه:

ـ من احراق الكتب سواري المساجد سوداء

ـ خيول الاسبان تربض في صحن جامع الزيتونة .

ـ تحمل تحت معطفها الالغام في الاسواق

- حين يطيح على كتفيها الليل في قطعة النحاس ترنو الى الهلال

- كانت ترقص في القشلة على روث البهائم

- كل الغزاة مروا...

- خيول الافرنج

- اهرامات الجيزة يقطر منها مع التاريخ عرق العبيد

4 - الجدول المعاصر:

ارتبطت كل الجداول السابقة بمجموعة من المعاني والمفاهيم المعاصرة المستمدة من مجالات متنوعة بعضها عمالي شعبي وبعضها سياحي اقتصادي بالاضافة الى حقول دلالية خاصة بالحضارة الحديثة:

- لم تحسن ربط الحذاء في بادىء الامر

- كانت تجالس العاطلين في المقاهي

- تعرج عنهم اليهم في دخان السجائر... واوراق اللعب

- ثيابهم الزرقاء...

- آبار النفط... سائحة امريكية

- الطريق وعرة طويلة الى المدرسة

- تجمعوا في سوق القرية حول سيارة الاعانة، ساءلوا السائق عن معنى مكتوبة على الاكياس والعلب

- حساب شركات الطيران سجلت ارتفاعا هذا العام

- عادوا الى قواعدهم سالمين

- ترقص لهم على الزرابي في فنادق السياح

- تناولها كل موانع الحمل

خصائص المكان:

اذا كانت الجداول تتميز بتمططها في الزمان وامتدادها في عمق حضارة تغطي خمسة عشر قرنا وتزيد، هي حضارة الشاعر ينهل من معينها فان للمكان هو الاخر امتدادا فسيحا برا وبحرا فاذا كان يفهم من الجدالو السابقة انه يمتد من الحجاز الى جامع الزيتونة فانه في اواخر النص يتحدد بصريح العبارة ويغطي كل المساحة التي تنطلق من «سلاسل الاطلس» لتصل الى «الخليج» مرورا «بالبحر المتوسط» و «اهرامات الجيزة» والبحر الاحمر وجنات عدن (ص15)

امتزاج الجداول:

لم تكن الجداول الشعرية منفصلة ومرتبة ومقسمة على النحو الذي ذكرناه بل جاء جزء كبير منها متداخلا ممتزجا بعضه ببعض ليولد علاقات جديدة وصورا شعرية غير مالوفة فكثبان الرمال تحولت الى سائحة امريكية ارتجل فيها الحادي ألفية وصار الشعر والحداء ديكورا تراثيا يستمتع به السواح.

- «سكت حادي النياق

- تمثل له الكثبان سائحة امريكية

- ارتجل فيها الف بيت من الشعر (ص10)

ويختلط قاموس الحج بالقاموس التجاري للشركات وبالمصطلحات العسكرية والنضال وتنبع من الكل صورة مشوهة للحج والمقاومة فالاول صار عملية تجارية اما الثاني فانه امن وسلامة واستمتاع:

- موسم الحج انقضى كالعادة على احسن ما يرام

- حسابات شركات الطيران سجلت ارتفاعا هذا العام

- عاد الحجاج الى قواعدهم سالمين يثقلون حقائبهم بالبخور واللوبان (ص 13)

ويختلط الماضي بالحاضر فنرى المراة البطلة التي

صدت كل الغزاة تتحول الى راقصة في الفنادق ويعود الغزاة من جديد باسم السياحة:

ـ كل الغزاة مروا من مضيق نهديها
وكان ان راحوا
لم تكن تدري انهم ليعودوا
ترقص لهم على الزرابي
في فنادق السياح (ص 14)

ويتعمق الجرح ويتعاظم الوجع والشاعر يرى عصر السيارات والدبابات خيول الافرنج على الرمال ترتوي من آبارها وتجازيها باسلحة جديدة تضع حدا للحياة وتقضي على الابطال من قبل ان يخلقوا في الارحام

ـ خيول الافرنج تهوى التزحلق على الرمال
ترتوي من آبارها في الصيف
وتناولها كل موانع الحمل (ص 14)

ومن قتامة هذه الاوجاع والمعاناة يطلع من القصيدة امل مبشر بمرحلة جديدة تتحول فيها جنات عدن الى واقع في الصحراء لكن هذه الجنات لا تزلف الى المتيقن بل ترتوي بمياه السدود التي تبنيها السواعد وارادة الانسان:

ـ جنات عدن تصير اخضرارا على الصحاري
تسقيها مياه السدود (ص 15)

القتامة

تمثل القتامة العمود الفقري للقصيدة ولم يكن مصدرها الواقع الاجتماعي المعاصر فحسب بل انها تضرب بجذورها في زمن سحيق الى درجة ان سوف عبيد لم ياخذ من التاريخ الا ما كان مرجعا.

الماضي

يحيلنا العنوان على سجل عسكري ودلالات تاريخية من دفاتر النكسة حين كانت «خيول الاسبان تربض في صحن جامع الزيتونة» فهذا الجامع الذي يمثل منارة اسلامية ورمزا له مكانته وقداسته يتحول الى مربض لخيول الافرنج ويخضع والبلاد معه لسلطة اجنبية.

اما على الصعيد الفكري فالسواد يطلع من التراث المهدور والانتاج الفكري الذي تم اعدامه: «من احراق الكتب سواري المساجد سوداء»

ويتنازع الجانب الاجتماعي في لوحة الماضي اتجاهان متقابلان اولهما حياة الخاصة في القصور وهي حياة ترف وبذخ وشذوذ:

«حالمة شرفات القصر في الصيف يمروح عليها النسيم البحري
الجواري احسسن الليلة بالحر
نزلن عاريات الى البحر
يتلاعبن تحت القمر
والغلام الصقلي يتململ
تحت كرش سيدة (ص 8).»

أما حياة العامة فهي البداوة وعيش الصحراء وكأن المجتمع الاسلامي لم يعرف حضارة ولم يشهد تطورا علميا وحضاريا:

ـ قوافل البدو تشد رحالها الى الواحة
سكت حادي النياق (ص 9)

الحاضر

إذا كان الماضي موجعا بهزائمه العسكرية وفساده الاجتماعي والسياسي فان الحاضر اكثر ايلاما. انه يتنزل في واقع شعبي يعاني من شضف العيش فالشخصية المحورية فتاة صغيرة من وسط فقير تكدح لكسب قوت اليوم:

ـ كانت
تخرج مع أبيها كل صباح الى الاسواق

تدفع معه العربة

ـ تهيم في الاسواق حافية

تلاحق السياح

فهي فتاة لا تحسن ربط الحذاء وتجالس العاطلين في المقاهي ويمتزج هذا المحيط البائس بالبدلة الزرقاء والبطالة.

وإذا كان الواقع السياسي في الماضي هو الغياب والابتعاد عن قضايا العامة والرضوخ لارادة الافرنج فانه في الحاضر القصيد يتميز بمقاومة الوعي مرورا بالكبت الذي يصل الى حد القمع والاضطهاد.

ـ عندما كان عمرها سنين عددا

كانت تقف مع الناس في البطحاء...

العسكر يكركر رجلا من رجليه...

وعلى صغرها صبرت على جلده

تصبرت الى ان قطعوا لسانه

يديه... رجليه... رأسه

ساءلت الناس

قيل لها... بالهمس ... في الاذن

عرفت من وقتئذ حمرة الدماء...(ص 9).

واذا كان الفكر قد حرق قديما فانه يعاد بناؤه بالمعاناة اليومية:

«أحذية التلاميذ سلختها وعرة الوديان

الطريق وعرة طويلة الى المدرسة» (ص 11)

وغير بعيد عن الفكر فان الحياة الدينية في نظر الشاعر تغلب عليها النزعة المادية فيتحول موسم الحج الى سوق تسجل من خلاله شركات الطيران ارباحا ويثقل الحجاج حقائبهم بالبخور واللوبان اما الجانب الروحي فيتلخص في ترديد وصية حارس قبر الرسول في المنام الداعية الى الزهد في الدنيا والمنبهة الى قرب قيام الساعة، ويكون التطهير من الاثم عن طريق رجم الشيطان:

وحده ابليس يحمل تبعات الذنوب

فيرجم في كل عام

بالحجارة (ص 13)

ولا تشذ الحياة الاقتصادية عن هذه اللوحة القاتمة فالاقتصاد يعتمد بدرجة كبرى على السياحة.

ـ تمثل له الكثبان سائحة امريكية

ـ تعلمت ان تهيم تلاحق السياح

ـ ترقص لهم على الزرابي في فنادق السياح

ويأتي الانتاج الفلاحي من الخارج في شكل اعانات امريكية:

ـ تجمعوا في سوق القرية.

حول سيارة الاعانة

وساءلوا السائق عن معنى

مكتوبة على الاكياس والعلب (ص 14)

ومن كل هذا يستنتج الشاعر ان خيول الافرنج التي تصورها رحلت، جاءت من جديد واذا الحضور الاجنبي ياخذ شكلا اخر

ـ كل الغزاة مروا من مضيق نهديها

وكان ان راحوا

لم تكن تدري انهم ليعودوا

وترقص لهم على الزرابي في فنادق السياح (ص11)

والحرب التي كانت قديما تحصد الرؤوس بالسيوف استبدلت اسلحتها بموانع الحمل:

ـ خيول الافرنج تهوى التزحلق على الرمال

ترتوي من آبارها في الصيف

تتمرغ على دفئها في الشتاء

تحجب عن عيونها الشمس بالغربال.

وتناولها كل موانع الحمل (ص 14).

وقد لا يكون الوجع ناتجا عن انتقاء الشاعر الصور القاتمة وحدها بل هو كامن في سلسلة من الثنائيات تترجم تمزقا بيّن قطبين في كل مرة.

فبين الماضي (كانت) والحاضر (تكون) وبين القديم والحديث وبين الشرق والغرب وبين الدين والدنيا يتارجح الشاعر وتتنازعه اكثر من قوة فينعكس هذا القلق على المستوى اللغوي في استعمال سوف عبيد لاكثر من جدول لغوي. فحينا نجد لغة فصيحة تستمد قاموسها من لغة القرآن والقدامى.

«سنين عددا - حادي النياق - لظى الرمل - الكثبان
- ظلال الواحة - الخيط الابيض من الخيط الاسود...»

وحينا اخر نراه يلجأ الى تعابير عامية او هي فصيحة وشاع استعمالها فصارت مع الايام عامية او تكاد.

« - يمروح عليها النسيم البحري
- العسكر يكركر رجلا من رجليه
- يطيح الليل
- احصر المساجد
- عفسوا عليهم في الزحام

- يثقلون حقائبهم بالبخور واللوبان
- ترقص في القشلة على روث البهائم

واذا تميز شعر سوف عبيد عامة بالخروج على بحور الخليل وقواعد الشعر القديم فانه بدا حريصا في بعض المواضع على احترام القافية.

- الجواري احسسن الليلة بالحر
نزلن عاريات الى البحر
تلاعبن تحت القمر
- في الاسواق في زحامها مع الناس
وحينما يطيح على كتفيها الليل
في قلعة النحاس
ترنو الى الهلال يميل على المئذنة
يحنو عليها كما ينحني على جفنيها النعاس
- مرددين وصية حارس قبر الرسول في المنام
وحده ابليس يحمل تبعات الذنوب
فيرجم في كل عام.
بالحجارة

ولعل هذا الحرص على عدم اهمال القافية يصور ترددا بين الرفض والخضوع لقواعد الشعر وهو جزء من التمزق السائد في القصيدة كلها والذي قد يعمق الحيرة ويجعل كل الدلالات التاريخية والجغرافية والدينية تنزل الشاعر بصفة واعية او غير واعية في محيطه الحضاري فيعانق همومه ويحس بالوجع يصّاعد اليها مع كل اشارة مهما كان مصدرها.

الامـــل: لم تكن القصيدة حلقة مفرغة تدور حول نفسها بل نجدها بعد فترة من الدوران تنفتح ويصبح الماضي مضارعا يبشر بالمستقبل وبالتجاوز وبتحقيق المستحيل والمعجزات: «عندما يكون عمرها سنين عددا
تتعلم المشي على الماء
تكبر قدماها على الحذاء
تتسع خطواتها على الجسر»

وكأن كل ذلك الا يغال في التاريخ القديم والحديث عملية نقد ذاتية مهدت لهذه الانطلاقة التي تحددها فترة زمنية بقيت مبهمة «عندما يكون عمرها سنين عددا»

ولعلها فترة النضج والاكتمال على كل المستويات.

ويختم القصيد بالاشراف وبكل ما يقاوم السلبيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السابقة ويقهرها انه التقدم والسعي الجماعي نحو الشمس.

ـ تتعلم المشي
تكبر قدماها على الحذاء
تتسع خطواتها على الجسر
تعبر الجسر مع العابرين

عيونها... عيونهم... في الشمس (ص 15 ـ 16)

وما الشمس بالواقع الغريب... انها تضرب بجذورها في المناخ العربي منذ القدم وهي منا الينا حاضرة في تراثنا وبلادنا وعلى وجوهنا فهل المسيرة نحو الشمس تجاوز للوجع وسعي الى منابع الاشواق فينا.



«البيمارستانات عند العرب»*

نص: ميشال فوكو - ترجمة: أحمد الخصخوصي

لا بد من أن نعود عودة سريعة الى ما كانت عليه شخصية المجنون قبل القرن السابع عشر. فقد كان الناس يميلون الى القول بأن المجنون لم يلق ميسمه الشخصي الا من ذلك المذهب الطبي الداعي الى تحسين حالة البشرية كما لو ان معالم شخصيته لا يمكن ان تكون إلا معالم مرضية.

والواقع أن المجنون - قبل أن يحصل على وضعيته الطبية وقد منحه اياها المذهب الوضعي - كان قد اكتسب منذ القرون الوسطى لونا من الكثافة الشخصية هي - في ما يغلب على الظن - ما يميز شخصيته المتفردة اكثر مما هي تمييز لشخصيته باعتباره مريضا. فالمجنون الذي يتصنعه «تريستان»، والدرويش الذي يظهر في مؤلف «لعبة الخميلة» لها من [المداليل المخصوصة] والقيّم المميزة ما يكسبها أدوارا ويحلها محلاً ضمن آلاف المشاهد. ولم يحتج المجنون إلى تحديدات الطب حتى يرتقي الى مملكة فرديته [وما يميزها]. وقد كفت لذلك الهالة التي أحاطته بها القرون الوسطى. غير أن ملامح هذه الشخصية لم تظل ثابتة ولا هي تحولت تحوّلا يذكر، فلقد انتقضت وأعادت انتظامها على نحو من الأنحاء خلال عصر النهضة. وقد اتجهت اليها منذ نهاية القرون الوسطى عناية بعض من أصحاب المنزع الانساني في الطب. فبفعل اي تأثير حصل ذلك؟

ليس من المستبعد ان يكون المشرق والفكر العربي قاما - في هذا المجال - بدور حاسم إذ يبدو في الواقع انه تأسست في العالم العربي مستشفيات حقيقية مخصصة للمجانين، فقد يكون أسس واحد بفاس منذ القرن السّابع(1) وقد يكون أسس آخر أيضا ببغداد في نهاية القرن الثاني عشر(2)، ومما لا شك فيه انه تأسس مستشفى [من هذا القبيل] بالقاهرة خلال القرن اللاحق. وقد كان يمارس فيه نوع من علاج النفس تستعمل فيه الموسيقى والرقص وعرض الحكايات العجيبة وسماعها. وكان يدير العلاج أطباء فيقررون إنهاءه عندما يعتبرون أنه نجح(3).

وعلى كل حال فقد لا يكون اتفاقا أن تكون أولى مستشفيات المعتوهين بأوروبا قد تأسست بالتحديد في بداية القرن الخامس عشر بالبلاد الاسبانية. ومما له دلالة أيضا أن «رهبان الرحمة - وقد ألفوا العالم العربي الفة لأنهم كانوا يفتدون الأسرى - هم الذين فتحوا مستشفى بلنسية. بادر بذلك سنة 1409 أحد أتباع تلك النحلة وقد تكفل بجمع الأموال(4) لائكيون وتجار أثرياء على وجه الخصوص من بينهم «لورنزو سالو». ثم وقع سنة 1425 تأسيس المستشفى المشار اليه بسرقسطة الذي لم يجد «بينال» بدا بعد حوالي أربعة قرون من الإعجاب بما عليه تنظيمه من إحكام، فالأبواب مفتوحة على مصاريعها للمرضى على اختلاف بلدانهم وحكوماتهم كما تشهد بذلك العبارة المكتوبة «لأهل المدينة ولمن هم عنها خارجون»، فالحياة المشار إليها داخل الحدائق تنظم العقول المسلوبة بالاعتدال الفصلي «للحصاد والتعريش وقطاف العنب وجني ثمار الزيتون»(5).

وفي أسبانيا أيضا [تأسست بيمارستانات] فيما بعد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باشبيلية سنة 1436 وطليطلة عام 1483 و«فلادوليد» عام 1489، ولكل هذه المستشفيات طابع طبي خلت منه - على الأرجح - «الدولهاوس» التي كانت توجد في ألمانيا(6)أو دور الخيرية بـ «باوبسالا»(7).

والثابت أننا نلاحظ في كل أرجاء أوروبا في هذه الفترة نفسها تقريبا ظهور مؤسسات جديدة النمط مثل «كازادي مانياشي» في «بادو» حوالي سنة 1410 ومستشفى المجانين بـ«برغام» (8). فقد أخذ [أولو الأمر] في تخصيص غرف للمجانين. ففي بداية القرن الخامس عشر لوحظ وجود مجانين في مستشفى «بيت لحم»« الذي أسس في منتصف القرن الثالث عشر والذي صادره [صاحب] التاج سنة 1373. وفي الحقبة نفسها لوحظ بألمانيا وجود مآو مخصصة للمجانين، أولها »«النارهوسلين» بـ «نورنباغ»(9)، ثم بنيت عام 1477 بمستشفى «فرنكفورت» بناية للمعتوهين و«الانغرسام كرنك»(10). وفي «هامبورغ» لوحظ سنة 1376 وجود «سيستا ستوليدوروم» التي تسمى أيضا «كوستوديا فاتوروم»(11).

ومما يدل أيضا على الوضعية المخصصة التي أصبحت للجنون في نهاية القرون الوسطى التطور الغريب بـ «غيل »، وهو حج يمارس - على أغلب الظن - منذ القرن العاشر مكونا قرية ألف ثلث سكانها من المعاتيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشروح :

(1) «الدولهاوس» : مآو للشذاذ أو من هم خارجون عن المجتمع، مآو لغير العاديين والمارقين.

(2) «كازادي مانياشي» : دار لغير الأسوياء.

(3) «النارهوسلين» : دار صغيرة لمرضى الأذهان الذين لا يمتثلون للأوامر التي توجه اليهم.

(4) «الانغرسام كرنك» : مستشفيات الأمراض النفسية الخاصة بالمرضى النفسيين غير المطيعين.

(5) «سيستا ستوليدوروم» : مقصورة البله.

(6) «كوستوديا فاتوروم» : حراسة المجانين.

الهوامش والإحالات :

* من كتاب تاريخ الجنون في العهد الكلاسيكي لفوكو.

(1) Cf. Journal of mental science, t. 10, p. 225.

(2) Cf. Journal of Psychological Medecine, 1850, p. 426.

غير أن الرأي المعاكس دافع عنه «اولر سبارجر».

Ullersperger, Die Geschichte der Psychologie und Psychiatrie in Spanien.

Journal of The cairo lunatic Asylum

(3) F.M. Sandwith, mental science, vol. 34, pp. 473-474.

(4) أذن [بذلك] ملك اسبانيا، ثم [فعل فعله] البابا في 26 فيفري 1410.

Cf. Laehr, Gedenktage der Psychiatrie, p. 417.

(5) Pinel, Traité médico-philisophique, pp, 238-239

(6) مثل التي بـ « سان جرجن »

Cf. Kirchhoff, Deuthsche Irrenarzte, Berlin, 1921, p. 24.

(7) Laehr, Gedenktage der Psychiatrie.

(8) Krafft Ebing, Lehrbuch der Psychiatrie, Stuttgart, 1879, t. 1, p. 45 Anm.

(9) ذكر في كتاب المهندس المعماري «توكر» :

«Pey der Spitallpruck das narrhewslein gegen dem Karll Holtzschmer uber». Cf, Kirchhoff, ibid, p. 14.

(10) Kirchhoff, idid, p. 20.

(11) Beneke, loc; cit.

طالعوا...

المسار

مجلة
اتحاد الكتاب التونسيين

العدد السابع - خريف 1990

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجلة
اتحاد
الكتّاب
التونسيين

دراسة

«مدن للحزن و يوم للفرحة»: قصيد يجتاف الميثة و يغزو الذات

لطفي عيسى

وَحْدَهُ ٱلشِّعْرُ لاَ يَجْهَلُ
فِي أيِّ بُحُورِ ٱلذِّكْرَى
يَطِيبُ ٱلْمَنْفَى
(عن مجموعة: رَمْضَاءُ اللّغة، رَمْضَاءُ الجسد)

ـ أن يتجرأ الإنسان على إجتراح ورقة نقدية ترسم قراءته الشخصية لأثر أدبيّ، أن يتخلص من ضوابط الإختصاص المقرفة، أن يساهم من موقعه في دفع الآخر(1) إلى النكوص وفك القيود التي تحول دون تطلعه إلى أخذ موقع يرتقي به من دائرة «تقنيٍّ المعرفة ويدفعه إلى سلك الدروب الوعرة التي تصلّه بالهموم المحوريةلثقافته الأم، وكل الثقافات التي تمُتُّ لها بصلة، أن يعمل على فكّ طلاسم نص المتعة(2) ويجعل منه أثرا مشاعا وحريًّا بالجدل المستفيض وبديلا مستحدثا يتجاوز في العمق نص اللذة ذلك الذي يشدنا إلى حقل الممارسة المريحة للقراءة.

إن عملا بهذا القدر من الطموح على ما فيه من مجازفة وغرور لا يجد تبريرا له الاّ في الخواء الذي تعيشه ساحة النقد الأدبي في بلادنا.

فالنصوص الشعرية التي يتواتر صدورها بشكل منتظم منذ أواخر السبعينات لا تجد في اعتقادنا من يُقربها إلى القارىء أو من يحتفي بها، كمصنفات فكرية وجماعية تغري حُب إطلاعنا وتشوّقنا إلى مشاركة الفنان بالمفهوم الشمولي. أحاسيسه وهمومه الخاصة.

نحن نمتلك شعرا جيّدا لا على المستوى المعياري الذي يحْفلُ بالصنعة فحسب بل على مستوى الأفق أساسا. فَشعراؤنا المحدثون هم الحبل السرّي الوحيد الذي استطاع أن يخرق الرداءة وأن يُقلع عن قاعدة الهبوط التي تلازم ثقافتنا المكتوبة بشكل عام. وليس من الزعم في شيء أن نجزم أن الشعر العربي المعاصر عامة يحتوي على دَفَق يَربُو به عن الإجترار ويصنفه ضمن المكتبات الإنسانيّة والعالمية.

ويقينا أن هذا الغُلُوَّ في التقويم لا يتوفر آنيا على سند يثبت مشروعيته علما ان تقاليدنا الفكرية المغرقة فيّ الفصل بين المعارف والإختصاصات لا تسمح بأي فسحة للتداخل بين الصناعات والفنون المتعارفة

غير أنه من الممكن ـ وهذا في اعتقادي السبب الأساسي في كتابة هذه الاسطر ـ التدليل على المزاعم التي أوردناها أعلاه وذلك عبر وضع مقاربة نقدية لأثر شعري صدر عن دار أليف للنشر خلال الموسم المنصرم للشاعر محمد فوزي الغزي يحمل عنوان «مدن للحزن ويوم للفرحة».



هذا نَصٌ لُغْمٌ لشاعر باغت ساحة نقدية خرساء! إكتفت بالثناء على أناقة الطبعة وجودتها. ثم اردفت ذلك بقراءة برقية سريعة(3) حاول صاحبها أن يشير إلى المضمون، ويتعرض الى اللغة. دون أن يتيسر له فك الغاز الأثر ورموزه، ومد القارىء برؤية متكاملة حوله.

ثم عمَّ الصمت وكرس النقاد والمثقفون في بلادنا مقولة «هم لا يقرؤون الا نفوسهم». الأمر الذي لم يترك أمامنا من خيار سوى «التطاول» على ساحتهم لعل السابقة تُرْبِكُهُمْ، وتنمي حالة الهزال والخصاء النقدي التي يعيشونها.

ـ لا أجد من مخرج لتقديم هذا النص والالتذاذ بفك رموزه، سوى الإهداء الذي قام به «فريديرك نيتشة» إلى الموسيقار «رشارد فغنر» والذي عبر من خلاله عن اعتقاده بأن:

. «الفن يمثل أسمى المهام والنشاط الماورائي الحقيقي في هذه الحياة»(4) ذلك أن عالم الإرادة واللذة والرغبة يمكننا من الإقتراب من الواقع الحسي للأشياء والكائنات ويُعْفِيَاننا من رفع الأمور الى مستوى المجرّدات المنطقية ذَات البعد السقراطي.

والحاصل أن إهداء «نيتشة» يضعنا أمام أول الإشكاليات التي أراد الشاعر الذي تستقرئه هذه الورقة الإفصاح عنها من خلال قصيده:

ذلك أن أول اسئلته تتمحور حول ماهية الكتابة الشعرية

مَنْ تَسْخَرُ هَذِي ٱلرِيحُ
إذَا إحْتَشكَتْ؟
مِنْ بَوْصَلَة الرُؤيَا؟
أَوْ مِنْ مِجْذَافِ ٱلذكْرَى؟
هَلْ عَبَثًا نَحْلُمُ
عَبَثًا نَصْبِرُ
عَبَثًا نَتَبَرَّمُ؟(5)

والواضح من خلال هذه الأبيات أن موقف الشاعر من هذه المسألة يتناغم بشكل كليّ مع الشاعر اللاتيني «لوكراش»(6) الذي هيأت أعماله لبروز أكبر شعراء العالم اللاتيني Virgile. والذي يعتبر أن الأشكال التي أعطاها النحاتون للألهة يعود مصدر الإلهام في تخيّلها إلى الحلم. كما يضيف اننا لو سألنا أحد شعراء الاغريق حول السر الكامن وراء عملية النظم لتحدث راسا عن الدور الأساسي الذي يلعبه الحلم ويتواتر نفس التصور لدى شعراء النزعة الإنسانية

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الألمان وخاصة «هانزساش»Hans saches[7] الذي جاء في قصيد له ما يلي:

ذَاكَ، يَا صَاحْ مَا يفعل الشاعر
يُسَجلُ وَيُؤَوِّلُ أحْلاَمه.
صَدِّقْني: إنَّ الإعتقاد الأَكْثَرَ رُسُوخًا لَدَى الإنْسَانِ
يُوحَى لَهُ أَثْنَاء الْحُلمِ.
فَالْشعْرُ لَيْسَ سوى تَأويل للرُّؤْيَة الْصادقَة.

وعلى هذا يكَون الإنسَانَ المنطوي على حس فَنيٍّ. في تعامله مع الحلم أو الرؤيا ـ اشبه بالفيلسوف الذي يَسْبُرُ حقيقة الوجود. فهو في معايشتها عن قرب حتى يستخلص منها تأويله الخاص للحياة.

غير أن الصور الجميلة والمشرقة لا تعمل في مـخَيلَته بالقدر الذي تمكّن منه الرؤى الفاجعة والعكرة، تلك التي تمثل بُورا مظلمة وحواجز مُزعجة يجْتَاحُهَا الشاعر في شكل مشاهد حية ومؤلمة، وذلك ضمن حس عابر بأنها لا تجسم سوى الفرضية أو الإحتمالَ الأكثر إلتصاقا بماهية الأشياء. ولْنَسُقْ هنا لتثبيت هذه الفكرة تلك الأسطورة الإنسانية التي جعلت من ملك «فريجي»Phrygie[8] خلال القرن VIII ق.م: ميداس sMida صيادا يحاول القبض على الحكيم سيلان معلم اله الخمر ديونزوس. الذي يقع في شراكه والذي يضغط عليه الملك حتى يُجيبَهُ عن ماهية الشيء الأكثر نفعا للإنسان في القوت؟

فيجيب: «أيها الجنس النكر والزائل يا أبناء الصدفة والعناء لماذا تجْبِرُنِي على أن أتلفظ بكلام لن يعنيك أبدا!

أَجْوَدُ الأشياء في هذا الكون هي أَبْعَدُ عن إرادتك واحتمالك: أن لا يُقَدَّرَ لَكَ أنْ تُولَدْ، أن لا تُنشأ، أنْ لاَ تَكُونَ شَيْئًا»

ـ ويظهر جليا أن الثراء الرمزي لهذه الأسطورة الاغريقية القديمة يتمثل في تلك المحاولات اليائسة والمستديمة، التي لاَيَكَلُ الكائن العاقل إستعادتها مستعملا في ذلك جميع غرائزه. عَلَّهُ يظفرُ بإجابة تفتح له أسرار العالم وما بعد العالم الحياة وما بعد الحياة. وهو دور تبدو «الصنعة» الشعرية أكثر تَهَيُّؤاً للقيام به لموقعها المتفرّد ضمن النطاقين الواعي واللاواعي عَبْرَ تجْسيم الحلم واجْتِيَاف الرُّؤيَا.

1 ـ الينابيع الفكرية للقصيد العربي الحديث

يعرف الشعر العربي المعاصر عامة الكثير من الإشارات الرمزية والدلالات الأسطورية التي تعود الى النوع الإنساني برمته أي إلى «الميثولوجيا» المقارنة والمتشابهة في العالم. فالشاعر العربي يكرر تجربة الصوفي، والإنسان الأول والحالم والبدئي والطفل فيناجي العناصر الطبيعية ويحُاور الجماد ويجعل منه طرفا عاقلا وكأن للإنسان قدرة خارقة على الأشياء وإمكانية القفز فوق كل سببية وتحقيق جميع أمانيه في العالم.

وقد جاءت هذه الكتابة الشعرية مشحونة بكثير من الأساطير التي عرفها الإنسان القديم (بابليا، يونانيا، لاتينيا، فرعونيا أو عربيا). كما يمكن أن نقر بنفس الحقيقة بالنسبة للجو السحري والأعمال الخارقة التي يتقاطع مضمونها مع القصص الشعبي مثلا ـ وهو حيز انثروبولوجي في حاجة ماسة إلى تسليط الضوء، حتى

يكشف عن أغوار لا وعينا ورغباتنا وآمالنا المكبوتة. (9)

على أن هذه الصور التي تحملها عدة إمضاءات شعرية بارزة لا يسمح المجال هنا بتعدادها، تتطلب من القاري، زادا ثقافيا ومجهودا فكريا لفهمها وتتبع رموزها، بحيث يسهل التفطن إلى هواجس وقناعات المبدع. وهو أمر لا غنى عنه لازدهار النقد، القادر وحده على دفع الجدل الإجابي حول زخم من النصوص الشعرية المعلقة.

وعموما فإن القصيد العربي الحديث يجترح صوره ورموزه من ثلاثة معاجم كبرى ومتكاملة وهي التراث الميثي الإنساني والنصوص التوحيدية التي تشمل العهدين القديم والجديد والقرآن. وأخيرًا مآثر كبار المتصوّفة وكراماتهم وكذلك الأسجال الشعبية قديمها وحديثها.

ويتوفر هذا الإناء التراثي على مجال واسع للإلتقاء والتشابه، ويمكّن المخيلة من فسحة شاسعة تساعدها على وضع هذا المخزون الأنثروبولوجي في صور جديدة وقوالب لغوية محدثة.

أ ـ كيف يساهم القصيد في تأسيس الميثة؟

وحتى نتجاوز هذا الزعم النظري سنحاول تعقب هذا التوظيف عبر طرادات القصيد المدروس، هذا الذي يتماشى على مستوى أسلوبه اللغوي من مصنفي التفسير وجامعي الحديث عامدًا إلى استعادة أجواء النص القرآني ذاته:

فَاْذْكُرْ جَدَكَ فِي اَلْكَابُوس
وَهْوَ يَدُبُّ بكَ فِي هَوْلِ الْقِيَامَة
قُلْتُ: إلَى أَيْنَ تَمْضِي بِي يَا جَدّي؟
قَالَ إلَى شَيْطَانِ السَّلاَمَة
خَلْفَ الْخَرَابَة
حَيْثُ اَلرِّضَى.

أما فيما يرتبط بالمدلول الرمزي لهذا التوظيف فإن الشاعر يبقى وَفيًّا إلى منطلقاته الأصلية التي تعتبر أن الحلم والرؤيا الفاجعة هو أكبر ما يشحذ عزمه على الإبداع. كما يشحذ الرموز الدينية الثرية بمعان غَيْرِيّة تقلب مكانتها ضمن شبكة المدلولات التي استبطنتها المخيلة الجماعية وهو ما يدخل ضمن نية واضحة في زعزعة الثوابت الازلية التي أصبحت تلعب دورا سالبا ومكبّلا بات في حاجة إلى تأويل جديد يَصِلُهُ بالعصر ويحوّله إلى عنصر دفع.

كما يعمد القصيد إلى استحضار لُبِ المخزون الأسطوري والعقدي الكوني. وتوظيفَ الدرامي والمأسوي بنية الوصول إلى حقيقة البشري وقَدَرِه وموقعه ضمن بقية عناصر الطبيعة:

ويستعيد على طريقته بناء شخصيات «الميثة» فيستلهم التراجيدي الإغريقي عبرْ كبار عمالقته: إذ يَرُومُ أشتات «أوديب» ويستنفر مشاهد المأساة وأطوارها الفاجعة، فتنتقم الطبيعة لنفسها وتُشيحُ الأرباب بوجهها وتَتَفَصَّى عن مد الكائن العاقل بحمكتها فيمتطي نَزَقَ الخطيئة ويسقط في المحذور

وَحِينَ تُشيحُ يَدِي عَنْكَ
وَتَنُوءُ بعْبِءِ اَلْكُهُولَة
لاَ تَبْحَثْ عَبَثًا عَنْ صَوْتكَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فِي قُوَّةِ ٱلأَشْيَاء
لاَ تَبْحَثْ عَبَثًا فِي صَحْرَاءِ ٱلْعُمْرِ
عَنْ حَجَرٍ عَثْرَةٍ آخَرْ
لَنْ يَكُونَ بِوُسْعِكَ إِلاَّ ٱلْمُضِيُّ
إِلَى شَدْقَيِ ٱلرَّحَى قُدُمًا

أَوْ تَسَلَّقْ أَهْوَالَ ا لِسَفْحٍ ثَانِيَةً
سَيَؤُولُ ٱلْكَوْنُ إِلَى أَحْوَالِ ٱلسُّقُوطِ
وَتَخْذُلُكَ كُلُّ أَشْيَاءِ ٱلْعَالَمِ
«سَيَشْتَدُّ أَسْرُ ٱلرَّوحِ ٱلْمُخِيفِ»
فَلاَ يَرْأَبُ صَدْعَكَ
إِلاَّ جَبَرُوتُ ٱلْيَأْسِ

- وليس لهذه الصورة أن تدعي الجِدَّةَ والتفرّد بقدر ما يهمها أن تمثل حلقة وصل بين الينبوع الأصلي: أي شخصيات المسرح التراجيدي، وأبطال ملاحم الميثة الإغريق، وبقية محاولات التَمَثُّل التي عَايَنَهَا الأدب العالمي لهذه الشخصيات الأصليـة. والتي حفلت بها عدة إبداعات إنسانية من أبرزها تلك التي وضعها الشاعر المسرحي اليوناني «إشيل» [10] والتي أعاد صياغتها الشاعر الألماني الفذ غوته على لسان «بروميثيوس» وهو يخاطب الرب:

هَا أَنَاذَا أُنْشِىءُ أُنَاسًا عَلَى شَاكِلَتِي
جِنْسًا يُشْبِهُنِي، جَاءَ لِيَتَأَلَّمَ لِيَنْدُبَ مَصِيرَه
لِيَتَذَوَّقَ لَذَّةَ الفرحة
وَلِيحْتَقِرَ قَمْرَكَ مِثْلِي.

إن ترفع الإنسان عن وضعيته الدنيا ورغبته في الإلتحام بالمطلق بل والإنصهار فيه. تجبله على الغُلُو واقتراف «الإثم» عند التشبه بالآلهة والتفاوض معها أو مخاطبتها على قَدَم المساواة قصد مشاركتها «لذة» السلطة والنفوذ المطلقين. والمُذْهِلُ حقا هو أن خطيئة مثل هذه سرعان ما تجد سبيلها إلى جميع الأفئدة والعقول! أي أنها تعبر عن طبيعة الكائن البشري الأصلية: هذه الطبيعة القادرة على تحويل المدلول السالب للخطإ إلى مضمون إيجابيّ يُشَدِّدُ على المجاهدة والمكابدة والألم وهو ما يَسْحَبُ طابعَ البطولية على مسيرة الكائن تلك التي تصل إلى اعتاها لدى الشخصيات الملحمية والأسطورية، التي تعبر عنها الميثة الكونية بشتى الطرق والأساليب الفنية [11]. وقد أعاد «غوته» نفس المضمون عندما تَبَنَّتْ إبداعاته الشعرية مقولة الخطيئة أو «الإثم»:

لَوْ أَمْعَنَّا عَنْ قُرْبٍ لَشَاهَدْنَا
أن المرأة تنحُو باتجاه الشيطان
بَعْدَ أَلْفِ خُطْوَة
وَمَهْمَا تَظَافَرَ جُهدهَا.
فإن الرجل يَتَعَقَّبُهَا في وثبَة واحدَة [12]

ويترتب عن هذا الوضع تلك المحاوَلاَت الطويلة والمضنية على درب «التكفير» عن الذنب في المعجم اليهودي المسيحي «والتوبة والمغفرة» ضمن التراث العقدي الإسلامي. حتى تتوفر النفس على نقائها من جديد. وتسترد صفاءها الأصلي وتتصالح مع الله. فيبني القصيد جسورا جديدة ليرتبط بالقصص الديني ويجْتَافَ المخزون الصوفي ويستعيد الخرافة الشعبية.

ب - كيف يتعامل القصيد مع التراث العقدي والمخزون الصوفي؟

- يتميز القصص الديني عامة بقفزه فوق كل سببية

لذلك يظهر بطله خارقا بقدراته وسلوكه[13]. كما تتحول الأشياء والكائنات إلى أطراف للحوار العاقل (حيوانات وجمادات ناطقة) كما يتوفر السرد على أقوام غريبة الخلقة ذات وجوه وأياد كثيرة تعود لأكثر من نوع حيواني واحد.[14]

وقد انتفعت المناقب الصوفية من الأسطورة الدينية فهي أقصوصة تجسم بالرمز ايمان البطل الديني وقدرته على الاقتراب التدريجي والشديد من الله وبالتالي تقمص طبيعة إلاهية توفر له إمكانية التماهي مع الخالق من حيث الإرادة الحرة والقدرة المطلقة «أما على المستوى الوظيفي فإن كرامة الصوفي علاج وهمي للذات المصابة بقلق الخصاء وتعويض للواقع الحسي بعالم خيالي أفضل يخفف التوتر ويقيم توازنا داخل الذات وفي الذات مع صقلها»[15]

ـ ويقينا أن القصيد العربي المعاصر عامة قد تشرب هذه التجارب عبر إحساس جمعي شامل بتضخم عوامل الإحباط والعجز والخوف. تلك التي سحقت الفكر الحر وهيجت الطبقات التحتية في تكوين الفرد العربي بشكل عام ومثقفيه ومبدعيه على وجه الخصوص. فشددوا على إمكانية الإنسان في الإرتفاع وتخطي معضلاته عبر «تَلْميعِ» التجربة التراثية واستبطان السمات الايجابية للفكر الديني والتصوّفي أساسا.

ـ ويتوفر هذا الفكر على حقل لغوي ودلالي يجعل من الكلمة مصدرا للإيحاء ويَرْبُو بها عن مهمتها الحسية التي تعمل على وصف الحالة النفسية وشرحها بوسائل منطقية أو إقناعية مباشرة:

ذلك أن عملية الإدراك تمر من بوابة إستحضار الحالة وإعادة روحها وتوليدها لدى المتقبل ودفعه إلى أن يحيلها ويتلمسها بقلبه ووجدانه وهكذا وعبر الممارسة والمعاناة أطلّتْ الكتابة الشعرية وحتى النثرية في بعض الحالات على عالم اللاوعي وعالم الطفولة «والوهلة الأولى» والتجربة المباشرة والعفوية وهو عالم يقتضي التكثيف والرمزية وتوليد الاقناع ويقفز فوق القيود والسائد والاكراهات المجتمعية.

واستعادت الكتابة الشعرية بالتدرج عالمها السحيق الذي يَصِلُهَا ببيئتها الأم التي زاوجت بين السحر والشعر: فَفي التراث «الأسطوري» العربي تجد أن الشعر وَحْيٌ «من الجن أو وحي من الله وميزة المتفوّقين وكلام الكهان بل وصفة عنصرية خاصة بالعرب تميّزهم عن بقية الأمم[16]. ومن الممكن لغويا إفتراض علاقة بين الشعر والشعور والشَّعْر الذي على الرأس والذي هو موطن الأرواح: وهو الروح أحيانا[17]

ثم إن الفلسفة الإسلامية ذاتها قد عمقت هذه الممارسات وشرعت أفضليتها بالقياس إلى مناهج العقل المحض:

فالكندي يميز المخيلة بقدرات خارقه على توليد الصور التي لا وجود لها في الواقع[18](رجال ذو قرون، حيوانات تتكلم...)

أما ابن سينا فقد جنح الى الرمزية في أغلب مؤلفاته[19]واهتم بالحروف وايحاءاتها: فقد جعل من الماء مثلا رمزا لهبوط النفس من الملإ الأعلى، والثاء للثقيل أي الجسم... الخ. وساير إخوان الصفا[20] نفس المنهج ونهلوا من العلوم الباطنية والتعاليم السرية (التنجيم والسحر والخميياء... إلخ) وحاذوا الصوفيين في ضرورة التقية والكتمان واللجوء الى الرمز والتأويل.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وضمن هؤلاء الفلاسفة والأدباء يبرز التوحيدي كعينة نموذجية لهذا المنحى ذلك أنه يرى أن «الوحي أرفع من العقل وأنفع للناس»[21]. ويفهم التكاليف والعبادات فهما باطنيا: فقد وضع كتابا في الغرض وَشَّحَهُ بالعنوان التالي: «للحج العقلي إذا ضاق الفضاء على الحج الشرعي» وهو ما رماه في زمرة زنادقة الإسلام.

وعموما فإن الشعر المعاصر عامة يكشف عن معتقدات قديمة حول الإنسان والكون والأرواح ويلتقي مع الصوفي دون وعي ولا قصد عند جذور التجارب الأساسية ومنبع الرموز. وهو ما يحيلنا على الاسناد الفكري الذي ينهل منه الإبداع الشعري والذي تَزْعَمُ عدة تجارب معاصرة تطويره واكسابه بُعْده العالمي وإدراجه تَبَعًا داخل بوتقة الحداثة[22].

ـ فهل توفرت ضائقة مُصَنِّف «المدن الحزينة» وقريحته على هذا المستوى؟ وهل تَوَصل إلى توظيف المخزون التراثي بأسلوب يدعي الجِدَّة مِعْيَاراً وأُفُقًا؟.

2 ـ مقاربة نقدية

إن القصيد الذي بين أيدينا والذي يضمُّ 129 ص يتوفر في اعتقادنا على مجموعة من الخاصيات التي تكسبه سيمة التفرّد: وهي مميزات يمكن تبويبها كالآتي:

ـ النظم القصصي الذي يخدم نية الشاعر في رسم ترجمة ذاتية أو Autobiographie. تعكس أهم التحوّلات التي عاينتها رحلته الخاصة على الصعيدين الحسي المباشر والباطني المجرد.

ـ إستلهام الأسلوب السينيغرافي Cinégraphique والتقنيات الخاصة بالفنون والإبداعات الحديثة وحتى الكلاسيكية (التي إبتدعها الخطباء اللاتينيون) تلك التي تحوّل المفردة أو اللفظ إلى مشهد مسرحي أو تصويري مغلق يقتضي إكتناهه مشاركة المبدع الحالة الباطنية التي انتهت به إلى إجتراح هذه الصورة أو ذاك المشهد

ـ وأخيرا ارغام المتلقي على تأصيل علاقته بالمفردة العربية الدقيقة والنهل من مُعْجَمِهَا الإرتكازي ونقصد هنا رأسا النص القرآني ومجمَل الأدبيات المرتبطة به والتي إبتدعتها الثقافة العربية الإسلامية خلال مرحلة الطَفْرَة والريادة الحضارية.

أ ـ ترجمة ذاتية أو Auto biographie

يخضع النص إلى نية معلنة تقود المبدع إلى موسم رحلته الخاصة. تلك التي عبر عنها القصيد في ثنايا العلاقة الحسية التي ربطته بالجنس المغاير وذلك من خلال نموذجين متنافرين على مستوى الطبيعة وأسلوب المراجعة الذي يقتضيانه.

وعبر هاتين الرحلتين اللتين طلسم التكثيف محتواهما يسوق الشاعر زَخَماً من الذكريات التي تتواتر في شكل خواطر مشتتة ومبعثرة وذلك قصد إستحضار أجواء الوهلة الأولى بعالمها الخاص والحميمي إلى نفس المبدع وهي أريحية لا تعكرها سوى الكوابيس التي ينشط ضمنها الأنا الزجري والضمير الأخلاقي ومكبلات السلف وأسباره التي تجهض الإنطلاقة وتعد بالتّبور:

ـ سَأُنَادِي طِفْلَ ٱلسَّابِعَةِ

يُنْزِلُ في قَلْبِ ٱلْسكينَة
صَمَّامًا لإتسَاق ٱلْدَمَ
سأُنَادي طِفْلَ ٱلْسابعَة
يشحذ في حَدِ ٱلصَّيْفِ الذي
آواهُ من زَمْهَرير ٱلْيَقين
وَريح ٱلْشعْرِ نُبوءَتَه[23]

ضمن هذا النسق يتنزل السرد وتأخذ المأساة كامل أبعادها ويُركِّب الشاعر حلقات الذكرى التي لفها إسمنت المدن الحزينة:

مُدُن... لا تُغَرْبِلُ شَمْسَ ٱلْشِتَاء
ولاَ تَضْفرُ للْرِيح جَدائلَهَا
حُلْمُهَا لَمْ يُوسَّدْ إلاَّ
أَحْضَان ٱلْمُومسَات
وكُل دَعيٍّ خَصيٍ[24]

ثم يَمضِي معريا تجربته الأولى مُستجليا ردعاتها ومُتلَمِّضًا مرارة أنخابها جاعلا من يأسه حجة على بطش الأيام التي انكرت حقه في الإنتساب.

مُكرهًا يُسَاق من نذر إلى نذر ومن محنة إلى أخرى

إنِيٍ وَجلٌ وَخُطَايا تجُسُ
طَريقَ ٱلجنة ، والجَنةُ أوَّلُ أنْثى
تتَفَتَّحُ في وَهْمِي تُشْرقُ في كَفي
في لَيْلي ٱلمَقْهُور.[25]

إلى أن يَذرَ وهمه الطائش ويهب «غلواء المدن» «هذا الجسد الظل» الذي يستمرئه صباحا ليستعذبه مساء ويقنع «بمكرمة اليأس» وهو ما يُشير إلى اكتمال التجربة الأولى وبداية رحلة الإنعتاق:

لَنْ أخْسرَ شَيْئًا
لَوْ رَدَدْتُ عَلَى ٱلْبَحْرِ
مَسْغَبَةَ ٱلْبَحْرِ
وآختَرْتُ حُرِّيَتي[26]

وهكذا فإن الشاعر لا يتعامل مع اليأس في مفهومه السالب والإحباطي بل يدرك أن لا خيار أمامه سوى مصارعة الأقدار التي تنكرت لطبي البدء والوهلة الأولى، وسامته خسفها بإنكار حقه البديهي في الإنتساب، ثم بإطفاء نور المقلة وحشره داخل غَيَاهب العتمة:

عِنْدَمَا لا يَكُونُ أمَامَهُ
إلاَّ الفَنَاءُ أوْ ٱلْمَوْت حُبًا
مَاذَا يَخْتَارُ
قَلْبُ ٱلضَرير ٱلمَخْلُوع
عَنْ عَرْشِ ٱلْفَرْحَة الأولَى
فَرَّتْ مِنْ يَدَي شَمْسُ ٱلآفَاق
فَلَنْ أُسْلمَ عَمْري للْرِيح
ولَنْ أرْجعَ عَنْ غَيْبي
وَلَنْ أتَحَنَّطَ في بُؤْسي
ألفَتْ أحْزَاني ٱلْمَوْرُوثَةُ
كَوْنَ ٱلظُلُمَات
ولَكنِّي أتَعَذَّبُ شَوْقًا إلى مَوْطِىءِ قَدَمٍ في ٱلْحَيَاة[27]

ولعل هذه الرغبة الجامحة في إقتلاع موقع «العادية»

وتجاوز التهميش المفروض ستنتهي إلى أسمى حالات التجلي تلك التي ستنتظم داخل أحداث التجربة الجديدة أين ستلعب المرأة دورا بطوليا يقلب أصول المنظومة التقليدية المبنية على تمجيد الذكورة دون سواها:

زَمَنٌ هَذَا أَمْ وَعْدٌ بِٱلزَمَنِ
فِي حِمَى لَحْظَةٍ
تَتَفَصَّى من جِنسِهَا!
هَذِهِ ٱلقُبرَاتُ ٱلمُنْدَسَة
فِي أَعْشَابِ ٱلكَلِمَاتِ
تُنْبِىءُ قَلْبَكَ بِٱلمُسْتَقَرِّ ٱلَّذِي
تَجْرِي لَهُ كُلُ كَوَاكِبُهَا...
إِنْ لَمْ تَصْدُقْ رُؤْيَاكَ ٱلآنَ
فَبَشِّرْ دُنْيَاكَ بِخُلُودِ ٱلظَّلَامِ
وَبَشِّرْكَ بِانْتِصَارِ ٱلعَذَابِ(28)

وتقدر الأنثى أين يفشل الزمن وتنتصب بلسما يضمد الأوجاع «ويُغْني عن الإنْتساب». وتُنْكر صورتها البائسة والعقيمة تلك التي عاينتها الرحلة الأولى. وتتجلى عبر امثل صورها، وتخترق حدود الإمكان وتبْلي لعنة الزمن. وليس للمتلقي أمام مثل هذه المكاشفة إلّا أن يشيد برؤية المبدع التي تشدّد على الدور الإيجابي للأنثى وإخراجها من خانة الشهوة وأصفاد الجسد. وإكسابها ميزة المبادرة التي باتت من الأبعاد الذكرية والتي عمل الضمير الجمعي عَبْرَ تقاليده وعاداته على إثباتها على الصعيدين الحسي والمجرد.

وعموما فإن التواتر الإيجابي الذي ستعرفه بقية النص سوف تُنَغّصُهُ ثمّ تُبْليه مرارة الشك وتقديم الضمير. وإن تمكن الشاعرَ مَن تجاوز تحجر الفكر بالقطع مع الطلاء المزيف للرؤية المؤدلجة:

أَعْرِفُ أَنْ بَيْنِي وَبَيْنَ ٱلمُنَى
زَمَنًا مَوْخُوطًا
بِٱلقِمَمِ ٱلكَأْدَاء
وَأُفُقًا مَسْدُودًا بِالأَنْوَاء
لكِنِّي سَوْفَ أَسْرِقُ
نَارَ الرِّبَة
رَغْمَ نُبَاحِ ٱلحجَى
وَلْيَكُنْ مَا يَكُنْ
يَا رِفَاقَ ٱلتَّجَفّي وَالإِغْتِرَابِ(29)

فقد عجز عن مواجهة الضمير الجمعي وتجاوز أسواره الخانقة التي تحولت إلى كوابيس فاجعة تؤرق الشاعر وتعده بالويل وبالهزيمة وتمارس ضده كل أنواع الضغط والتقريع.

فِي ٱلهَزِيعِ ٱلأَخِيرِ مِنَ ٱلوَعْد
كَانَ أَبِي ٱلمُتَبَرِّىءُ مني في المَوْعد
يَغْمسُ فِي حِبْرِ ٱلنِّكَايَةِ رِيشَتَهُ
يَكْتُبُ فَوْقَ ظِلِّ يَدِي
مَا أَغْنَى عَنْكَ ٱلحُبُّ
ومَا كَسَبَتْ يَدُكَ
فَٱنْتَظِرْنِي فِي مُنْحَنَى الأَيَّامِ
بِعِلْمِ ٱلغَدِ(30)

ولعل هذه الوضعية التي تردى فيها الشاعر تحيلنا ومن خلال مضمونها الشخصي والضيق على ازمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المبدع والمثقف العربي عامة تلك الأزمة التي جعلته عاجزا على استيعاب الحداثة تلك التي حاول تشربه عبر مطابقة كل الوصفات التي عرضت عليه دون أن يصل في النهاية إلى تملك ناصيتها أو امتلاك أدواتها. ومن مؤشرات هذا الفشل التشديد المكذوب على الهوية بمحتوياتها الإنغلاقية التي تعادي الجديد والتجاوز. وهو موروث يُعبرُ عنه النص من خلال إستحضار سلطة الأب عبر «العمَّة»

إلَيكَ ٱلرُّجعَى
يَا عمَّةَ ٱلكَابُوس
وَهَذ ه الأحْداثُ ٱلمَغمُورَةُ
في مَاءِ ٱلوَسْوَاسِ ٱلخنّاسِ
سِيقَانُ قَمْحٍ
تَطفُو على سَطحِ الرُؤيَةِ
إكْرَاهٌ أمْ اعْذارٌ. (31)

مُنتميا إلى أقدار الجيل المرعبة التي ستجعل من محاولاته لهبا أزليا باتجاه السراب.

... قُلْ كُتبَ عَلَى نَسْلكَ
أنْ لا يَطَوُوا أرْضًا بِثَبَاتٍ
وَأنْ لا يُسقوا
إلاّ منْ يُنْبُوعِ ٱلسّرابِ

وهكذا فإن الشاعر قد إجتاف من تجربته الذاتية صورة من مأساة الإنسان في مواجهته لنفسه وفي مواجهته للآخرْ. واستعاد عبر الكلمة الشعرية سيرته الذاتية وترجم برهافة حس الشاعر عن معاناته التي وإن تفرّدت في مضمونها الخاص فهي لا تخرج عن مأساة جيل آمن بالخلاص والإنعتاق ولم يجن في النهاية سوى مرارة الهزيمة وفضاعة التجني...!

ـ واعتبارا لهذا المنظور يمكن رفع النص الى مستوى الرمزية وإفتراض الرحلة الذاتية التي تحوم حول نموذجي الأنثى العقيم ونظيرتها المعطاء. صورة فنية لتجربة الجيل الذي يرتد إليه شاعرنا: ذلك الجيل الذي إلتزم خطا سلوكيا وفكريا وآمن بقيم إنسانية فاضلة سرعان ما أبلاها التحنط المذهبي الذي كرسته ممارسات الشبيبة اليسارية عامة والنتائج السلبية التي انتهت إليها علاقاتها مع الجهاز الردعي للسلطة ثم مع المجتمع الذي حافظ على إحترازاته من هذه المجموعة وتشبث بنواميسه وأفكاره الموروثة.

وقد أفضت هذه الوضعية الى زرع الشكوك حول هذه التجربة فتعالت الأصوات المنادية بتجاوزها، عبر ردّ الإعتبار إلى الثقافة الأم والتصالح مع التراث ويدخل هذا النص في اعتقادي ضمن هذا التمشي، إذ يكرس هذا الإندفاع نحو المنابع الأصلية وتشرّب مضامينها الأساسية. ثم تطعيمها بمجمل الزاد المعرفي والجمالي الذي تم التواصل معه من خلال إبداعات الثقافات الإنسانية الأخرى.

ويبرز هذا التطعيم خاصة من خلال الأساليب الجمالية التي إعتمدها المبدع والحفريات اللسانية التي قام بها في مستوى اللفظ أو التركيب.

ـ ب ـ «إستيتيقا» النص الشعري

* في جمالية المشهد والصورة

إختار صاحب المدن لترجمه الذاتية قالبا جماليا يحيلنا على مجموعة من الفنون فيها القديم وفيها المستحدث، وضعت تقنيتها لخدمة الشكل الجمالي للقصيد:

ويأخذ المشهد في شعر محمد فوزي الغزي صورا وتعبيرات وسطية بين العياني والمجرد. كما ينشيء الشاعر ـ وهنا تكمن خصوصيته ـ مشاهد جديدة قلما تجد نظائر لها في عالم المعاينة الحسية ذلك أن اعتماد جانب التهويم Le Fantasme يربو بالتعبيرة إلى مستوى المكاشفة القلبية التي تفترض أن يقتحم المتلقي العالم الحميمي الخاص للشاعر ويَـفُكَ ألغازه المقفلة:

قَالَ ٱلْمَلَكُ ٱلْمُتَنَزِّلُ
فِي تُهْمَةِ الأعْطَافِ ٱلْفَضْفَاضَة
وَعَذَارَى ٱلصفصاف
تُفْلِي عَلَىٰ مَهَلٍ
فَرْوَ ٱلْقَمَرِ ٱلْمُتَهَالِك
فَوْقَ ذَوائبها
الآنَ تَخفُ موازِنُ الأرْضِ
لكِنَهَا لا تَسْقط
في ظُلُماتِ ٱلهاويَة
بَلْ تَحْلُقُ فوق السَحَاب
وَحِينَ تَحُطُ علىَ كفي
يَتَلَقَفُهَا بَرْدٌ من سلاَمي
وآيَاتٌ من رضى ٱلألْبَاب[32]

كما يعمد الشاعر إلى توظيف الريشة لضبط مشاهد الذاكرة التي وإن بدت غريبة فإن توفرها على جانب الجدّة يرفعها إلى مستوى الإضافة الفنية:

كان الأفق
أساطيلا تمخر الفضّة
في أشرعة من ذوب النحاس[33]

أو أيضا

شرْقَ ٱلرَأس ٱلطيب
كَانَ اللَّيْلُ وَ دُودًا
رَؤُوفًا بالقُبَة
والشَمْسُ المَرْفُوعَةُ غَـرْبًـا
فَوقَ لَوْن دَمي ٱلْمَـغْسُول
بأمْوَال ٱلنَذر
تَخفض جَبْهَتَـهَا للمصير
بـأبَهَة تمثَال شرقي
وعلى اثرها ينفخ سَاحرٌ
في تَلاَبِيب ٱلجُبَة
فَإذَا هِيَ أنْثَى نسْر
شفَتْـهَا ٱلغَيْـرَةُ
فَاجْتَثَتْ خَوافيهَا وَقَوادمهَا
وَٱلخَلِيقَةُ تَحْتَ جَنَاحَيْـهَا
لَحْظَةَ شـرْك
تَصلي باسْمِ ٱلخَيْـرِ وَٱلشَرِّ
مَـجْدَ ٱلأكَاذيب وَ ٱلحُجُب[34]

كما حافظ الشاعر ضمن خبايا ذاكرته على صور الطفولة تلك التي إنكفأت عليها المقلة بعد انطفاء نورها، وادخرتها لقهر عالم العتمة وتحدي المبصرين. ثم أن تهويمات الفنان قد أضافت إلى هذه الصور ثراء فنيا تجاوز في بعض طرادات النص إمكانيات العدسة وتقنيات الخُدَعِ السينمائية Le Trucage cinématographique

. . . كَانَ ٱلْبَرْدُ ٱلْمـتَسَلِّلُ

أسْمَاكًا تَـتَحَـرَّقُ
في شَـرَكِ ٱلْـجَمْرِ
وَٱلشَّـجَـرِ ٱلْمُـسْـتَوْحِشِ
فـي غَـيْـبَـةِ ٱلْقَـمَـرِ
يَغْمِسُ في زُجَاجِ ٱلنَّافِذَة
عـزْيَـهُ في دَمِ ٱلشَّـمْـعَـةِ
ويُـرَاقِصُ وَرْدَتَـهَا
وَهْيَ تَرْسُـمُـنَا
بِٱلظِلِ خَيَالَـيْـنِ
يَـقْـتَسِـمَـانِ ٱلْجِدَارَ(35)

وعموماً فإن علاقة الصورة بالذاكرة تعيدنا إلى علم الخطابة في التاريخ اللاتيني الذي يشدد على دور الصورة في عملية التذاكر معتبرا أن المفردة يمكن أن تأخذ شكلا مرئيا «فالشعر لوحة بالكلمات والرسم قصيدة مصورة».

وقد اعتمد الخطباء على هذا المبدإ لبناء تصوّر داخلي يقود الذاكرة في علية استعادة محتوى الخطاب. ويتفق التجسيم الذهني بشكل كامل مع قواعد فن البلاغة أو الخطابة. ذلك أن الإقناع اللفظي يستوجب صورا وتجسيمات منطوقة تُـجْـبِـرُ الخطيب على الإستعانة بعدة تقنيات من بينها مثلا الإستعارة والمَـثَـلُ أو الحكمة Parabole وكذلك التعبير المجازي. وتبرز قدرات الخطيب في تمكنه من الربط بين الصور وبالتالي خزنها داخل الذاكرة واستعادتها متى شاء ذلك.

وقد استوحى «علماء» العصور الوسطى وبحاثته عن الخطباء اللاتين هذه القواعد وأخذوا عن «سيسرون» (توفي سنة 43 ق.م) إعتقاده بأن مزية الحذر تتطلب ثلاثة خصال في الذاكرة والذكاء والحدس أو التنبؤ وهو ما يتطلب من المتعلم تربية حافظته بالإعتماد على قدراته التخيلية.

ويجد هذا الأسلوب تطبيقا له من خلال إبداع الأديب الإيطالي «دانتي» في الكوميديا المقدسة حيث يعمد الكاتب إلى جمع أو قل جرِّ الخطايا والآثام التي تجر مقترفها إلى جهنَّم داخل حلقات منطقية مترابطة يسهُل على المتلقي تحسسها ذهنيا وبالتالي جره الى الانضباط الأخلاقي واحترام تعاليم المسيحية وقيم عصره عامة.

ومع القرن XVI عشر انتعشت المذاهب الباطنية والعلوم الخفية والخيمياء وتم إكتشاف الحروف الهروغليفية ذات المشاهد والأشكال الغريبة والحاملة لـحِكَم خارقة. وهو ما أنشأ بالتدرج تقاليد مغلقة أو مقفَلة(36). وقد شُفعت هذه التحوّلات ببروز المذهبية العبراوية Hébraique في شكلها القبلاني Labale الذي يفسر التوراة «صوفيا» أو رمزيا حسب تقاليد القدامى. ولعل هذا الترميز «الصوفي» المجازي للعهد القديم، هو الذي جعل المتمين إلى هذه المذهبية ينشؤون صورة للكون تتجاوز إطار (النشكونية) وتعطي للمعرفة مجالا أرحب وأعمق يجعلها تتماشى مع التصوّر الإلهي للنشوء والخلق. والمهم هنا هو أن الوصول إلى هذه المنهجية المعرفية يقتضي تطوير الذاكرة وتحسين القدرة على التذكر.

ونحن نعثر على نفس المفاهيم والمعاني ضمن النص الأصلي للديانة الإسلامية فقد اعتمد هذا النص على التركيبة اللغوية العربية ذات المدلول الدقيق لتمرير خطابه وتجسيم معانيه وهو ما يفترض أن اللغة العربية قد وصلت إلى حد كبير من التطور الداخلي بلغ حد

الذروة مع الإجتراحات الشعرية الجاهلية التي سبقت ٱلألَقَ النثري بقرون. وهكذا فإن بزوغ الظاهرة القرآنية لا يمكن فصله عن التراكمات اللغوية التي عرفتها شعوب الجزيرة العربية والتي بلغت مستوًى عاما من التعبير الفني.

وعموما فإن كل هذه التقنيات قد تداخلت محدثة أساليب جديدة حاول القصيد الذي تقرأه هذه الورقة استلهامها واعتمادها في بناء نصه الإبداعي.

* حفريات في اللفظ والتركيب

إن التعامل مع النص القرآني والمخزون التصوّفي الذي يسحب على اللفظ معاني باطنية والإستفادة من أسلوبها. جعلت من القصيد منظومة مكشفة ورمزية ومقنّعة لا تخضع للمنطق المألوف وتقفز فوق القيود والسائد والإكراهات المنطقية وهو ما يجعل العطاء الشعري قريبا من عطاء الحلم، أين يتزاوج العياني والمجرد، الخاص والعام، الخالد والفاني عالم الغيب وعالم الشهادة، الأرضي والروحي في الإنسان.

لذلك يجب توخي العقل التفهيمي لأشكال الحساسية الشعرية وتفهم الظاهرة الشعرية الحديثة من الوجهة الأنتروبولوجية والتراثية البحتة. فهناك مفاهيم ومعان تتلازم في الضمير الجمعي مثل الخوارق وتجاوز الطبيعي وهي معان تعبر عنها الخرافة والأسطورة وتستعيد أجواءها الإجتراحات الشعرية الحديثة والطلائعية.

وتعير هذه الكتابة أهمية كبرى لامتلاك اللفظ حتى يتسنى إكتناه التاريخ وهو ما يجعل المبدع يُقرُّ أن لا تراث خارج اللغة.

ولتكريس هذا الفهم بل قل هذا الإختيار يستفز شاعرنا حفيظة المتلقي ويرغمه على تمتين علاقته بالمفردة والاصطلاح العربي مستعملا عدة تقنيات لسانية من بينها الكناية والتي تتمثل في التعبير عن مضمون ما باستعمال مفهوم آخر يشترك معه في المدلول أو الرمز: كان يتخذ مثلا من السبب نتيجة ومن العلامة الدالة مدلولة... إلخ وهي طريقة بلاغية ترتكز على إختصار اللفظ وأخبار الدلالة التي تعلق بشكل سريع داخل الذاكرة لالتصاقها بالمخزون العقدي الجمعي.

من ذلك مثلا:

... للجوع المتوارث فيها

عن «تخمة» السنوات «العجاف» .

عن «الرغبة» المشنوقة

في غبش «الإشتهاء»[37]

أو

سأنادي طفل السابعة

«يشحذ» في حد «الصيف»

الذي «أواه» من «زمهرير «اليقين»

وريح الشعر نبوءته[38]

كما يعمد الشاعر إلى استعمال «المجاز المرسل» وهي صورة بلاغية قوامها ذكر الجزء حين إرادة الكل أو العكس فيتخذ الكثير في مفهوم القليل أو المادة في معنى الشيء والنوع للتعبير عن الجنس Le genre والجزء محل الكل والمفرد في مكان ضمير الجمع أو العكس... إلخ

وهو تصرف يحيلنا مرة على تقنيات بلغاء اللاتين وتهيجهم للذاكرة حتى تستحضر تعقيدات النص أو الخطاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا أيتها العين المخروزة
في حربة الظلمة
أصعدي من سفر الهاوية الأولى
وادخلي الآن في دعتي(39)

ولأن لكل إسهاب مهما تمطط نقطة نهاية فإن الحصيلة التي نخرج بها بعد أن حاولنا تفكيك هذا العمل الذي ساهم في تقريبنا من عالم الشعر الحديث جد إجابية هذا مع التشديد على أن غايتنا الأولى - تلك التي عبرنا عنها منذ مفتتح هذا العمل - تتمثل في دفع «الإبداع» النقدي في ربوعنا وذلك بتطويع الذائقة والقلم داخل دائرة الاختصاص وخارج قيودها وبالتالي المراوحة بين مشاغل المثقف وذهنية المختص.

الهوامش:

(1) المقصود بالآخر ليس القارىء بشكل عام بل المتعلم المختص والقادر على الإنتاج في حقله المعرفي أو الفني.

(2) يعرف «بارط» نص المتعة بالكتابة التي «تضعك في حالة ضياع والتي تتعبك إلى حد نوع من الملل والتي تجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارىء ترتج مزعزعة ثبات أذواقه وقيمه وذكرياته ومؤزمة علاقته باللغة

راجع Roland Barthes - Le plaisir du texte, Collection (tel quel), seuil 1973 p. 22.

(3) Le temps Mercredi (27-9-89) p. 8 - article de K. Ben Ouanes (Mousem El Hozn). De Faouzi Ghozzi. Débusquer Lusure du langage.

Friedirich Nietzoche :

(4) Didicace à Richard wagner, Ba'le 1871 p 20

Dans la naissance de la tragédie. Paris, GALLIMARD 1949

- Paris Gallimard

(5) محمد فوزي الغزي: مدن للحزن ويوم للفرحة - دار أليف تونس 1989 ص 16

(6) «لوكريس» شاعر لاتيني عاش ما بين 98 و 55 ق م صفف كتاب الطبيعة في 6 أجزاء. وحاول من خلاله محو خشية الإنسان من الآلهة وذلك بتقديم تفسير مادي للكون والطبيعة.

(7) «هانز ساش» شاعر ألماني عاش فيا بين 1494 و 1576 ينتمي إلى المدرسة الإنسانية ترك زخما من القصائد والمرويات الشعرية والنصوص المسرحية ذكره نيتشة مرجع مذكور ص 95

(8) «فريجي» على مستوى الموقع الجغرافي تقع هذه المملكة القديمة في آسيا الصغرى غربي هضبة الأناضول.

(9) علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم - دار الأندلس بيروت لبنان 1984

(10) «إشيل»: شاعر يوناني عاش بين 525 و 456 ق. م وضع عدة مسرحيات شعرية من أبرزها بروميثوس المقيد Prometheé enchainé

(11) راجع مصنفات المناقب وكرمات الأولياء ضمن التراث الصوفي والطرائقي الإسلامي. تلك التي تعبر بطريقتها وأسلوبها الخاص عن هذه النوازع التي نعاينها لدى أبطال الملاحم والتراجيديا الإغريقية داخل التراث الاغريقي الروماني

(12) مقولة لفاوست الأبيات 3982 - 3985.

(13) حية موسى - ناقة صالح - السكين الناطق بيد ابراهيم، الرضيع الناطق في قصة عيسى.... إلخ

(14) راجع وصف البراق الذي أسرى بالرسول في معراج النبي للإمام ابن عباس (مكتبة التعاون بيروت)

(15) علي زيعور: مرجع مذكور ص 52.

(16) الجاحظ: كتاب الحيوان القاهرة (تحقيق هارون) ج 1 ص 74-75

(17) علي زيعور: مرجع مذكور .

(18) رسائل الكندي الفلسفية ج 1 ص 294 وما بعدها.

(19) الإشارات والتنبيهات، حي بن يقظان رسالة الطير، القصيدة العينية.

(20) راجع اخوان الصفا: رسائل (بيروت 1957) ج 3 ص 62 - 63 الرسالة الجامعة.

(21) أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية (تحقيق بدوي ج 1 القاهرة 1950)

(22) انظر تجربة أدونيس مثلا الذي جاء على لسانه في حوار أجرته معه مجلة «النهج» عدد صائفة 1989 « لاشعر بلا هوة ما. . . الهوة في الفاجع هي السؤال والبحث وشهوة التغيير والتقدم»

(23) محمد فوزي الغزي: مدن للحزن. . . مرجع مذكور (ص16 ـ 17)

(24) نفس المرجع .

(25) نفس المرجع ص 32

(26) « « « 37

(27) « « « 77

(28) « « « 60

(29) « « « 97

(30) « « « 110

(31) « « « 52

(32) « « « 53

(33) « « « 75

(34) « « « ص 106 ـ 107

(35) « « « ص 31 ـ 32

(36) مصطلح تم اشتقاقه من كنية هرْمسْ Hermes التي أعطاها الإغريق للإله توت Thôt المؤسس الأسطوريَ للمذهب الخميائي السحري La science hermitique الذي عتمت عليه تلك الكتابة المقفلة.

(37) القصيد المدروس. . . ص 6

(38) أبيات مذكورة سالفا .

(39) القصيد ص 64 .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ميديا



● ميديا... أحبت بقدر ما قتلت... خديجة السويسي... حضور متميز.

من العروض المتميّزة التي قدّمت في مهرجانات الصّائفة الماضية، لاحظ النّقاد والجمهور بصفة عامّة عودة قوية للمسرح المنعوت بالكلاسيكي من خلال مسرحيّة «ميديا» الّتي ألّفها «جان آنوي» وعرّبها عزالدين القرواشي وقدّمتها نخبة من الممثلين المعروفين في كتابة دراماتورجيّة جديدة قام بها سمير العيّادي والمنجي بن ابراهيم وإخراج أداره المنجي بن إبراهيم.

وقد عرضت المسرحيّة بدعم من وزارة الثّقافة والإعلام في افتتاح مهرجان القنطاوي بحمام سوسة ثمّ في إطار مهرجان مسرح المغرب العربي بالمنستير وكذلك في طبرقة وصفاقس والحمّامات، ونالت شرف اختتام مهرجان قرطاج الدّولي في 18 أوت 1990.

ولأهميّة هذا النّصّ الطّريف، أردنا أن نطلع عليه قرّاء «الحياة الثقافية» في صيغته الدّراماتورجيّة المقترحة على فريق العمل المسرحي، سعيا منّا لإثراء مكتبتنا المسرحية.

ولكن... ما هي أو من هي «ميديا»؟

يقول المخرج المنجي بن ابراهيم:

«ميديا... موضوع أزليّ... عندما تطغى الأنانية على النّفس البشرية تبرز ميديا بمخالبها الفتّاكة... ميديا، من أجل ذاتها وبفعل كبريائها ومن أجل العالم الّذي تريد لنفسها... لا تتورّع في الفتك بمن يعترض سبيلها ولو كان أقرب أقربائها... وقد أحبّت بقدر ما قتلت وبقدر ما حقدت: أحبّت «جازون» غازي فروة الكبش الذّهبية في الأسطورة اليونانية... إلى حدّ العنف... ثمّ حقدت عليه عندما مال عنها لغيرها... إلى حدّ ارتكاب أشنع الجرائم...»

وتقديم سيرة «ميديا» في المسرح، يعود في الأصل إلى الكاتب اليونانيّ الكبير «أوريبيدوس» الّذي كتب في سنة 431 قبل المسيح دراما تحمل نفس العنوان، اعتبرها الباحثون من أحسن أعماله الّتي تبيّن خروجه عن صفّ «اسخيلوس» و«سوفوكلس» لتقديم أحداث مفزعة في قالب لا يخلو من التّشويق والمفاجآت والشّاعريّة الفيّاضة المنطلقة من محاورة النّفس البشريّة.

وقد استلهم عدّة كتّاب آخرين من عمل «أوروبيدوس» هذا التّوجّه في الكتابة الدّرامية في نفس قضيّة «ميديا»، وقلّبوا فيها وجهات النّظر من «سينيك» الرّوماني إلى كتّاب عصر النّهضة في أوروبا حتّى كتّاب العصور الحديثة.

وفي سنة 1953 كتب «جان آنوي» الفرنسي مسرحيّته هذه الّتي أدرجها في سلسلة مسرحيّاته «السّوداء» المشتملة بصفة خاصّة على مسرحيّة «أنطيقون» (1944) و«بيكيت، أو شرف الإلـه» (1959).

و«جان آنوي» رجل مسرح لا يميل إلى الفلسفة. فبدل أن يكون مثل «سارتر» أو «كامو» شغوفا بمواجهة قضايا الوضع الإنساني، غداة الحرب العالميّة الثّانية، آثر أن يتعرّض إليها من خلال إيحاءات نفسانية مختلفة. كان ذلك شأنه في مسرحيّة «أنطيقون» عندما جعل البطلة في صراع ذاتي إزاء مفهومي الحريّة والقدر.

وقد كتب ذات مرّة يقول: «المسرح ما هو إلاّ وضعيّة وطبائع وكلمات تسرد مدى ساعة وربع ساعة، ثمّ تأتي فترة استراحة تباع أثناءها المرطّبات» وظل «جان آنوي» في أغلب مسرحيّاته «السّوداء» وفيًّا لقاعدة «أرسطو» التي تشترط الوحدات الثّلاث: المكان والزّمان والحركة. فهي قاعدة تمثّل حسب قوله: «وصفة طبخ تسمح للكاتب بأن يضغط الحركة الدّراميّة ويلمّ بحالة عاطفيّة في وضعيّة متأزّمة».

وهذا رأيه الّذي ينطبق انطباقا كاملا على مسرحيّته الّتي هي بين أيدينا. غير أنه - كعادته - لا يتورّع في إسقاط هذه «الوضعية المتأزّمة» على الحاضر... وعلى المسرح. فيجعل بعض الشّخصيات الثّانوية تنساق إلى تداع لفظيّ يمسّ شواغل العصر الحديث، مبرزًا بصفة خاصّة عدم اكتراث عامّة النّاس بصراعات السّلطان والأبطال والأساطير والأقدار. فكما كان الحرّاس في «أنطيقون» يلعبون الورق غير عابئين بما يجري بين المتمرّدة «أنطيقون» والحاكم المتعقّل «كريون»، نرى المرضعة وأحد الجنود يفكّران في إعادة ترتيب البيت وفي الصّبابة المحتملة، بعد أن تهدّم صرح دولة «كورانت» ودمّرت «ميديا» حياتها وحياة الآخرين.

وقد نقل الأستاذ عزّ الدّين القرواشي المسرحية إلى اللّغة العربيّة منذ ما يزيد عن عشر سنوات في ترجمة دقيقة وأسلوب نقيّ. وظلّ نصّ التّرجمة في رصيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وزارة الثّقافة والإعلام إلى أن عنّ للمخرج المنجي بن ابراهيم إبرازه إلى جمهور المسرح العربي، مبيّنا بصفة ملحوظة ازدواجيّة شخصيّة «ميديا». فهي زوجة عاشقة وأمّ حنون لكنّها في ذات الآن نمرة متوحّشة «يتورّم الشرّه داخل أحشائها ويحترق» على حدّ تعبيرها.

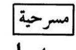
وينطلق المنجي بن ابراهيم في تصوّره من قوله: «الإزدواجيّة الكامنة في كلّ واحد منّا بما في ذلك من تناقضات وتعقيدات نفسيّة دفعتني إلى إظهار ميديا أخرى من ميديا الأصليّة. فكأنّها تطفح من ضلوعها مكشّرة على أسنانها كالمتوحّشة، تريد أن تصارع كلّ محيطها بما فيه ميديا ذاتها أي ميديا الأصل أو مبديا الواقع بكلّ ما يعنيه واقع ميديا: واقع المغامرة والحياة المسعورة وواقع الكبر والوهن ثمّ واقع الكراهية وحبّ الإنتقام...»

وقد حاول الأستاذ سمير العيّادي إبراز هذا التصوّر من خلال عمله الدّراماتورجي الذي جعل ميديا في شخصيّتين حاضرتين على المسرح، متناقضتين، متصارعتين، متألّبتين الواحدة على الأخرى في خطّين يلتقيان في ذروة الإنتقام لتدمّر الواحدة الأخرى فيكون الدّمار عامّاً، جارفا... كما سعى الأستاذ سمير العيّادي إلى تبسيط قراءة الشّخصيات الثّانوية، فجعل الجنود والحرّاس والأتباع ورجال البلاط والرّسل شخصا واحدا يمثّل «الشّاهد» الّذي يدرك كلّ شيء يحدث أمام عينيه ولا يستطيع أن يتدخّل لإيقاف الحركة السّائرة نحو الإنفجار.

ولعلّ السّمة البارزة في عمل الأستاذ سمير العيّادي تكمن كذلك في جعل الحوار يتنفّس حسب نسق كلّ شخصيّة في وضعيّاتها المختلفة، مضفيا بذلك حيويّة وعفويّة ودقّة في التّعبير كان الممثّلون يرتاحون لها، وكان المتفرّجون يستسيغونها كما لو كانت لغة يوميّة.

لذلك، قد يكون هذا النّصّ الّذي ننشره اليوم، إنّما جعل ليقرأ بصوت عال.

«الحياة الثّقافيّة.»



مسرحية

ميديا

تأليف جان آنوي

تعريب عزّ الدّين القرواشي

دراماتورجيا

سمير العيادي

و

المنجي بن ابراهيم

إخراج

المنجي بن ابراهيم

الشخصيات

1) ـ ميديا 1

2) ـ ميديا 2

3) ـ جازون

4) ـ كريون

5) ـ المرضعة

6) ـ الرجل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



على الرّكح، عند ارتفاع الستّار، ميديا والمرضعة أمام عربة سكنى موسيقى وأغانٍ تسمع من بعيد. المرأتان تُصغيان.

ميديا 1 : أتسمعين؟

المرضعة : ماذا؟

ميديا 1 : السّعادة... تحوم حولنا...

المرضعة : النّاس في المدينة يغنون. لعلّهم يحتفلون بعيدٍ من أعيادهم...

ميديا 1 : أكره أعيادهم. أمقت فرحهم...

المرضعة : لسنا منهم (صمت) ولا هم منّا (تتحرّك نشطة لترتيب الأوعية) العيد عندنا، يأتي مبكّرا، في الرّبيع... ترصّع الفتيات بالازهار شعورهنّ ويصبغ الفتيان بدمائهم القانية وجوههم. في الصّباح الباكر تبدأ مباريات المصارعة، بعد تقديم القرابين (تتذكّر) ما أجمل فتيان «كولشيد» عندما يتصارعون!

ميديا 1 : أسكتي!

المرضعة : بعد ذلك يروّضون الحيوانات الوحشيّة طول النّهار... في اللّيل تضرم نيران كبيرة أمام القصر... قصر والدك... نيران كبيرة ذات ألسنة صفراء يفوح منها شذى الأعشاب العطرة... نسيتِها، أنت، يا بنيّتي، رائعة أعشاب بلدنا؟

ميديا 1 : أسكتي، أسكتي، يا امرأة!

المرضعة : أنا تعبت. هرمت والطّريق طويلة، طويلة... لماذا، لماذا غادرنا البلد، يا ميديا؟

ميديا 1 : (تصرخ) غادرت بلدي... لأنّي كنت أحبّ «جازون»... من أجله خدعت أبي وقتلت أخي...! اصمتي، يا امرأة، اصمتي... أتظنين أنّه من المفيد أن يعيد المرء ذكر مثل هذه الأشياء؟

المرضعة : كان لك قصر... جدرانه من ذهب... والآن... ها نحن جالستان (صمت) كأنّنا شحّاذتان... قدّام هذه النّار الّتي ما تزال تفتر وتنطفىء.

ميديا 1 : اذهبي وآتينا بحطب. (تنهض المرضعة وهي تتألّم ثمّ تبتعد، ميديا تصرخ فجأة) أنصتي! (تنهض) وقع خُطى على الطّريق.

المرضعة : (تنصت، ثمّ تقول) لا. إنّها الرّيح. (تعود ميديا فتجلس القرفصاء. تسمع الأغاني من جديد) كفّي عن الانتظار، يا قطّتي، لقد أضنتك الهموم. لا

شكّ أنّهم دعوه، إن كان هناك عيد. إنّه يرقص، «جازون»، يرقص مع بنات «باسلاج» وأنت وأنا ننتظر هنا.

ميديا 1 : (بصوت مخفوض) أخرسي، يا عجوز.

المرضعة : ها أنيّ سكتُّ. (صمت تركع على يديها ورجليها لتنفخ في النّار، تسمع الموسيقى)

ميديا 1 : (فجأة) شمّي.

المرضعة : ماذا؟

ميديا 1 : نتونة السّعادة انتشرت حتّى وصلت إلى هذا المرتفع رغم أنّهم حبسونا بعيداً عنهم في حظيرة... كالمواشي... يخافون أن نسرق دجاجهم في اللّيل.
(تنهض وتصرخ) ما بهم يغنّون ويرقصون؟ هل أغني، أنا، هل أرقص؟

المرضعة : هم في بلدهم وبين عشيرتهم... انتهى نهارهم (فترة من الزمن، تحلم) أتذكرين؟ كان القصر أبيض في طرف الممشى الذي تحيط به أشجار السّرول. عندما نعود من نزهاتنا الطويلة... كنت تسلّمين حصانك إلى عبد ثم ترتمين على الفراش. عندئذ... أنادي جواريك ليغسلن جسمك ويلبسنك أثوابك. أنت السّيّدة وابنة الملك، ولم يكن هناك ما يعزّ عليك أو يصعب... كنّ يخرجن لك الفساتين من الصناديق فتختارين، هادئة عارية، بينما الجواري الأخريات يدلكن جسمك بالزّيت المعطّر.

ميديا 1 : أسكتي... أيّتها الغبيّة. أتظنين أنيّ أتحسرّ على فقدان قصر وفساتين وعبيد؟

المرضعة : الفرار، الفرار دائما... منذ ذلك الحين!

ميديا 1 : كنت أستطيع الفرار في كلّ حين.

المرضعة : الآن نحن مطرودتان، معذبتان، محقورتان، لا وطن لنا ولا بيت...

ميديا 1 : محقورة، مطرودة، معذّبة، لا وطن لي ولا بيت... لكن... لست وحيدة.

المرضعة : وتجرّينني وراءك وأنا... إذا متّ أين تتركينني؟

ميديا 1 : في هاوية... في أيّ مكان على حافة طريق، أيّتها الشّمطاء... وأنا معك، هذا أمر رضيت به... لكن لم أرض به لأكون وحيدة.

المرضعة : إنّه يتخلّى عنك، يا ميديا!

ميديا 1 : (تصرخ) لا! (تتوقّف حينا) أصغي!

المرضعة : إنّها الرّيح. إنّه العيد. لن يعود هذه اللّيلة... كما لم يعد البارحة وقبل البارحة و...

ميديا 1 : (تقاطعها) أيّ عيد؟ أيّة سعادة، تلك التي تنتشر منها، حتّى هذا المكان، نتونة عرقهم وخمورهم الرّخيصة وأطعمتهم المقليّة؟... يا سكّان كورانت مالكم تصرخون وترقصون؟ ما هذا المرح الذي يملأ هذه اللّيلة فيضيّق عليّ ويخنقني؟ أيّتها المرضعة، أيّتها المرضعة، أنا حبلى هذا المساء. أتألّم، أشعر بالخوف، بنفس الخوف الّذي كان يستولي عليّ عندما كنت تستلّين طفلا من طفليّ ... من أحشائي... ساعديني، أيّتها المرضعة! أحسّ بشيء يتحرّك في أحشائي كما كان يحدث لي فيما مضى... وشيء يقول لا لفرحتهم... شيء يقول للسّعادة لا. (تلتصق بالعجوز وهي ترتعد) أيّتها المرضعة، إذا صرخت ضعي جمع كفّك على فمي... وإذا تململت ضمّيني إلى صدرك، أليس كذلك؟ لن تتركيني أتعذّب وحدي... آه! ضمّيني إليك، يا مرضعة، ضمّيني إليك بكلّ قواك. ضمّيني، كما كنت تفعلين في صغري، كما كنت تفعلين ليلة أخذني المخاض وأوشكت أن أموتَ... أنا، هذه اللّيلة أيضاً، سألد شيئا، شيئا أضخم منّي، ينبض حياة وعنفا ولست أدري... هل أنا قادرة على... (يدخل رجل فجأة ثمّ يقف).

الرّجل : أنت ميديا؟

ميديا 1 : (صارخة) نعم. قل وعجّل! إنيّ أعلم!

الرّجل : جازون هو الّذي أرسلني إليك.

ميديا 1 : لن يعود؟ هل جرح؟ هل مات؟

الرّجل : يقول لك إنّك... نجوتِ

ميديا 1 : لن يعود؟

الرّجل : يقول لك إنّه سيأتي. انتظريه.

ميديا 1 : لن يعود؟ أين هو؟

الرّجل : عند الملك. عند كريون.

ميديا 1 : هل سُجن؟

الرّجل : لا.

ميديا 1 : (تصرخ) بلى! أهذا الحفل من أجله؟ أنطق! ها أنت ترى أنّني أعلم. من أجله؟

الرّجل : نعم. من أجله.

ميديا 1 : ماذا اقترف؟ هيّا، قل وأسرع. أنت جريت. وجهك محمّر... أرى أنّك ترغب في العودة إلى الحفل فوراً. إنّهم يرقصون، أليس كذلك؟

الرجل : نعم.

ميديا 1 : ويشربون؟

الرجل : ستّة براميل مفتوحة أمام القصر!

ميديا 1 : والألعاب؟ والشّماريخ؟ والبنادق الّتي تنطلق معًا إلى عنان السّماء. عجّل. عجّل. عجّل، يا ولدي، عجّل... قم بدورك حتّى تعود إلى هناك لتمرح. أنت، لا تعرفني. فماذا يهمّك ممّا ستقوله لي؟ لماذا يزعجك وجهي؟ تريد أن أبتسم؟ ها أنيّ أبتسم... فضلا عن ذلك، هو خبر سارّ ماداموا يرقصون. أسرع، أسرع، تكلّم ما دمت أعلم.

الرجل : سيتزوج كريوز، ابنة كريون... حفلة الزّفاف غدًا صباحًا.

ميديا 1 : شكرًا لك، يا بنيّ! انصرف الآن وارقص مع فتيات كورانت. ارقص بكلّ ما أوتيت من قوّة، ارقص طيلة اللّيل... عندما تصير شيخًا، تذكّر أنّك أنت الّذي جاء ميديا وأخبرها.

الرجل : (يخطو خطوة) ماذا... أقول له؟

ميديا 1 : لمن؟

الرجل : لجازون!

ميديا 1 : قل له... إنيّ قلت لك شكرًا! (ينصرف الرجل... تصرخ فجأة) شكرًا لك، جازون! شكرا لك، كريون! شكرًا لك أيّها اللّيل! شكرًا لكم جميعًا! كم كان الأمر هيّنًا... لقد تحرّرت...

المرضعة : (تقترب منها) يا قطّتي... يا نمرتي الأبيّة...

ميديا 1 : خلّيني، يا امرأة! ما بقيت في حاجة إلى يديك. جاء مولودي من تلقاء نفسه... بنت، هذه المرة. أيّتها الكراهية! ما أطيب جلدتك... ما أرقّ نعومتك... ما أذكى أريجك! أيّتها البُنيّة السّوداء، لم يبق في الدّنيا من أحبّه سواك.

المرضعة : تعالي، ميديا...

ميديا 1 : (تنتصب واقفة، ذراعاها تضمّان صدرها). خلّيني إنيّ أنصت.

المرضعة : لا تكترثي...

ميديا 1 : لم أعد أسمعهم. إنّني أصغي إلى حقدي... يا للعذوبة! يا للقوّة الضّائعة... ماذا فعل بي جازون بيديه الكبيرتين الحاميتين؟ (صمت) دخل قصر والدي ووضع يده عليّ... مرّت عشر سنوات... وها هي يد جازون تفارقني فأستردّ أنفاسي... أحلمت؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميديا 2 : (تظهر) هذه أنا. هذه ميديا! لم تبق تلك المرأة المتعلّقة برائحة رجل، تلك الكلبة المنبطحة التي تنتظر. يا للعار!

ميديا 1 : يا للعار! خدّاي تلتهبان...

ميديا 2 : كنت أنتظره طول النّهار، مفتوحة السّاقين، مبتورة... ذليلة...

ميديا 1 : عليّ أن أطيعه وأن أبتسم وأن أتحمّل حتّى ينبسط ويرتاح...

ميديا 2 : كان يهجرني في كلّ صباح ويحملني معه... عندما يعود في المساء يردّني إلى نفسي.

ميديا 1 : كان عليّ أن أعطيه فروة الكبش الذّهبي... كان يريدها... أن أكشف له عن أسرار والدي... أن أقتل أخي من أجله... أن أفرّ معه بعد ذلك، مجرمة فقيرة.

ميديا 2 : فعلت كلّ ما كان يجب فعله... هذا كلّ ما في الأمر. كان في إمكاني أن أفعل أكثر... أنت تعلمين كلّ ذلك، أيّتها البلهاء. لقد أحببتِ، أنتِ أيضا.

المرضعة : أجل، يا ذئبتي.

ميديا 2 : (تصرخ) مبتورة... أيّتها الشّمس، إن كان حقًّا أنّني من ذرّيتك... لماذا ولدتني مبتورة؟ لماذا ولدتني بنتا؟ لماذا هذان النّهدان! هذا الضّعف! هذا الجرح المفتوح في وسطي؟

ميديا 1 : (كأنّها تتذكّر) لو تحوّلت ميديا إلى فتى، أما كان له، ذلك الفتى، أن يصبح وسيما وقويًّا؟ جسمه... صلب كالصّخر، يسطو ويقهر ثمّ يمضي، ثابت العزم، سالما، كاملا لم ينقص منه شيء! آه! لو تمّ ذلك أفيكون بإمكان جازون أن يتقدّم وأن يضع يديه المخيفتين عليّ؟

ميديا 2 : (تريد أن تضع سكّينا بيد ميديا 1) بل يجد سكّينا في يد كل واحد منّا وينشب صراع بيننا ينتصر فيه الأقوى ثمّ ينصرف وقد تحرّر من قيوده (ميديا 1 تفزع من السّكّين وترفضها).

ميديا 1 : لا أريد ذلك الصّراع الذي لم أكن أبتغي فيه إلاّ أن ألمس كتفيه. ولا ذلك الجرح الّذي أتضرّع إليه أن يحدثه فيّ.

ميديا 2 : (تصيح) امرأة! امرأة! بل كلبة! جسد مصنوع من قليل من الوحل ومن ضلع رجل! جزء من رجل! فاسقة!

المرضعة : (تقبلها) فاسقة ميديا؟ لست فاسقة! كلاّ.

ميديا 2 : فاسقة كالأخريات!... بل أشدّ جبنا وأوسع انفتاحا من الأخريات. عشر سنوات.

ميديا 1 : لكن... كلّ ذلك انتهى هذه الليلة، أيّتها المرأة. أنا عدت ميديا. ما أطيب ما اشعر به!

المرضعة : اهدئي، يا ميديا!

ميديا 1 : أنا هدأت. أنا ليّنة عذبة... أتسمعين كم أنا عذبة يا مرضعة وكيف أتكلّم برقّة؟... أنا أموت. أنا أقتل بلين كلّ شيء في نفسي. أنا أخنقه.

المرضعة : تعالي. أنت تخيفينني. هيّا بنا.

ميديا 1 : أنا... خائفة... أيضا.

المرضعة : ماذا سيفعلون بنا الآن؟

ميديا 2 : يا للسؤال! يجب أن نتساءل، ماذا سنفعل نحن بهم... أنا خائفة! أنا خائفة أيضا، لكنّي لا أخاف من موسيقاهم ولا من صراخهم ولا من همهمتهم ولا من ملكهم القَمل ولا من أوامرهم، بل أخاف من نفسي...

ميديا 1 : (وكأنّها تنادي مَن لا يسمعها) جازون أنت جعلت ميديا تهاجم... ها هي الآن تستيقظ! أيّتها الكراهيّة! أيّتها الكراهيّة! أيّتها الموجة الكبيرة النّافعة، أنت... أنت تغسلينني. أنا أبعث من جديد...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرضعة : سيطردوننا...

ميديا 2 : ربّما!

المرضعة : إلى أين سنذهب؟

ميديا 2 : سيكون لنا دائما بلد، أيّتها المرأة، سواء في هذه الحياة أو في الأخرى... بلد تكون فيه ميديا ملكة...

المرضعة : (تئن) يجب أن نصرّ المتاع مرّة أخرى.

ميديا 1 : سنصرّ المتاع فيما بعد...

المرضعة : بعد ماذا؟

ميديا 1 : تسألينني؟

المرضعة : ماذا تريدين أن تفعلي، يا ميديا؟

ميديا 2 : ما فعلته من أجله... عندما خنت أبي... عندما أجبرت على قتل أخي لأفرّ... ما فعلته ببيلياس الشّيخ عندما حاولت أن أجعل من جازون ملكا على جزيرته... ما فعلته عشر مرّات من أجله... لكن... ما أفعله هذه المرة... من أجلي أنا!

المرضعة : أنت معتوهة ولن تقدري.

ميديا 1 : ما الذي لا أقدر عليه، يا امرأة؟ أنا ميديا! وحيدة مهجورة أمام هذه العربة، على شاطىء هذا البحر الغريب، مطرودة، مفضوحة، مكروهة... لكن ليس في الأرض ما يعزّ عليّ أنْ أناله!

ميديا 2 : (**ترتفع الموسيقى آتية من بعيد، فيرتفع صوت ميديا أكثر منها**) فليغنّوا نشيدهم... فليسرعوا في غنائه... نشيد زفافهم هذا! فليعجّلوا في تجميل تلك الخطيبة في قصرها.

ميديا 1 : ما أطول الزّمن الّذي يفصل بين اليوم وموعد الزّفاف!

ميديا 2 : (**صارخة في اتجّاه الرّيح وقد برزت أظافرها**) جازون، أنت تعرفني. أنت تعلم أيّة عذراء تلك التي ضممتها إليك في كولشيد... ماذا كنت تظنّ؟ أحسبتَ أنّني سآخذ في البكاء والنّحيب؟... اتّبعتك في طريق الجريمة والدّم... لن أتركك إلاّ إذا أهرقتُ دما واقترفتُ جريمة...

المرضعة : (**ترتمي عليها**) اسكتي، اسكتي، أتضرّع إليك، أخفي شكواك في أعماق قلبك، أخفي حقدك. اصبري وتحمّلي، فهُمْ، هذه اللّيلة، أقوى منّا؟

ميديا 1 : وما يهمّني؟

المرضعة : ستنتقمين منهم، يا ذئبتي، ستنتقمين منهم يا نمرتي، ستؤذينهم يوما، أنت أيضا. نحن هنا، لا نساوي شيئا. نحن غريبتان... سارقتا دجاج... يرميهما الصّبية بالحجارة... انتظري يوما، انتظري عاما، وعمّا قريب تصبحين أقوى منهم.

ميديا 1 : أقوى ممّا أنا عليه هذه اللّيلة؟ أبدا!

المرضعة : لكن، ماذا يمكنك أن تفعلي في هذه الجزيرة المعادية. كلشوص بعيدة وقد طردت من كلشوص نفسها. وجازون أيضا، هجرنا، فما بقي لك إذن؟

ميديا 2 : أنا!

المرضعة : مسكينة! الملك هو كريون. لم يسمحوا ببقائنا على هذه الأرض البائرة إلاّ لأنّه أراد ذلك. فليقل كلمة واحدة... ليبح لهم دمنا... تجديهم جميعا بخناجرهم وعصيّهم... سيقتلوننا.

ميديا 2 : (**بصوت خافت**) سيقتلوننا، ولكن بعد فوات الأوان...

المرضعة : (**ترتمي تحت قدميها**) أريد أن أعيش، يا ميديا!

ميديا 1 : أعلم. تريدون كلّكم أن تعيشوا! جازون يهجرني لأنّه يريد أن يعيش...

المرضعة : (**في هيئة تنمّ عن الدّناءة والخساسة**) صرت لا تحبّينه، ميديا، صرت لا تحبّينه ميديا، صرت لا تتشوّقين إليه منذ زمن طويل! أعلم كلّ ما يحدث داخل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هـذه العـربـة الّتي حُشرنـا فيهـا أنت، طفـلاك وأنـا... ذات ليلـة... هجـر مضجعك... قـال إنّه يَشعُرُ بـالحـرارة... يـريـد أن يفـرش حشيّتـه خـارج العربة. تركته يفعل وسمعتُك تتنهّدين غبطة بـإخـلاء الفـراش لك وحـدك وأنت تتمدّدين... من المعقول أن تقتل المرأة من أجـل رجـل مـازال يضمّهـا إليه... لا من أجل رجل تتركه يغادر مضجعها في اللّيل.

ميـديـا 1 : **(تأخذ بخناقها وترفعها بعنف، وجها لوجه)** حذار، يا امرأة! أنت تعـرفين أكثر ممّا يجب، وتقولين أكثـر ممّا ينبغي. أجـل! لقـد رضعت لبنك وتحمّلت عويلك ونحيبك. لكنّك تعلمين أنّ ميديا لم تكبر باللّبن... لستُ مدينـة لك بـأكثـر من ديني للمعـزاة الّتي كـان من الممكن أن أرضعهـا بـدلا منك... اسمعي إذن: أنت أضجرتني بما فيه الكفاية وأكثر، بما تقولينه عن عظـامك المتداعية وقطـرة شَرابك وشمسك الّتي تـدفيء لحمك المتعفّن... إلى مـواعين مطبخك، يا عجـوز، إلى مكنستك، إلى تقشير خضرك مـع الأخـريـات... بنـات جنسك! اللّعبـة الّتي نلعبهـا نحن ليست في قـدرتكنّ... إذا هلكتنّ أثناءها صدفة دون أن تفقهن لهـا سببـا فـذلك شيء مؤسف... لكن... هـذا كلّ ما في الأمر! **(تلقي بها على الأرض بعنف. عندئذ تصرخ العجوز)**

المـرضـعــة : حذار، ميديا، هناك من يأتي.

(تلتفت ميديا فإذا بكريون أمامها ومعه أحد رجاله).

كـريــون : **(صمت)** أنت، ميديا؟

ميـديـا 2 : نعم.

كـريــون : كريون... ملك المدينة!

ميـديـا 2 : أهلا.

كـريــون : **(متأمّلا وجهها)** يشاع خبر جرائمك... النّسوة... هنا... في كـلّ جـزر هـذا السّاحل، يحكينها في الليل لأطفالهنّ... يخوّفنهم... أنا سمحت لك بالإقامة مع عربتك بضعة أيّام على هذه الأرض البائرة... الآن... يلزمك أن ترحلي.

ميـديـا 2 : أيّ ضرر ألحقت أنـا بـأهـالي كـورانت؟... سرقت دواجنهم؟... مـرّضت حيواناتهم؟ سمّمت مياه عيونهم حين وردت الماء لإعداد طعامي؟

كـريــون : لم يحصل بعد، لا. لكن... بإمكانك أن تفعلي ذلك... يوما. انصرفي.

ميـديـا 2 : كريون! أبي، هو أيضا، ملك!

كـريــون : في علمي... اذهبي إلى كلشوص... ارفعي شكواك هناك.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميديا 2 : سمعا وطاعة... أعود إليها... لن أخيف عجائز قريتك زمنا أطول... لن تأكل ناري أعشاب أرضك القاحلة. أذهب إلى كلشوص. على شرط: يعود بي إليها ذلك الّذي أخذني منها.

كريون : تعنين؟

ميديا 2 : أعدْ إليّ جازون.

كريون : جازون ضيفي، وابن ملك كان صديقي وهو حرّ في أعماله.

ميديا 2 : ماذا يغنّون في قريتك؟ لماذا يمنعون عنّي النوم؟

كريون : (يتقدّم نحو ميديا 1) نحتفل هذه اللّيلة بعرس ابنتي. . . ستزفّ إلى جازون غدا!

ميديا 2 : (تقف أمامه حازمة) ادعُني أنا أيضا إلى العرس وقدّمني إلى ابنتك. أتعرف أنّه بإمكاني أن أفيدها وأعلّمها الكثير؟... أنا زوجة جازون منذ عشر سنوات... هي لا تعرفه... عشرة أيام... لا تكفيها...

كريون : أنا قرّرت أن تفارقي كورانت هذه اللّيلة لئلاّ يحصل مثل هذا اللّقاء.

ميديا 2 : وإن رفضت أن أتحرّك؟

كريون : ... أبناء بيلياس العجوز الّذي قتلته بطاليون برأسك جميع ملوك هذا السّاحل... إن بقيت سلّمتك إليهم.

ميديا 2 : هم جيرانك... هم أقوياء... أنتم الملوك، من طبيعتكم أن تتبادلوا مثل هذه الخدمات... لماذا لا تنفّذ في الحال ما تتوعّدني به؟

كريون : جازون... طلب إليّ أن أسمح لك بالرّحيل.

ميديا 2 : ما أنبلك يا جازون! من واجبي أن أقول له شكراً، أليس كذلك؟ أتراني معذّبة تحت سياط التّيساليّين يوم زواجه؟ من أجل من أمرت بقتل بيلياس؟ من أجل الصّهر، أيّها القضاة النّزهاء، من أجل الصّهر المكرّم، صهر هذا الملك الطّيب الّذي تربطكم به أحسن علاقات ممكنة... أنتَ تمارس مهنة الملوك بغير حكمة ولا دراية، يا كريون!... وَسعَني الوقت كي أتعلّم في قصر أبي... ليس هكذا تحكُم الملوك. مرْ بقتلي فوراً.

كريون : (بصوت خافت) ينبغي لي أن أفعل ذلك، نعم، لكنّي وعدت! لديك ساعة فقط.

ميديا 2 : (تنتصب أمامه وتخاطبه وجها لوجه) كريون، أنت رجل مسنّ. أنت ملك منذ زمن طويل. أنت عرفت كثيرا من الرّجال والعبيد. حسبك ما اقترفت من أعمال دنيئة. أنظر إليّ واعترف بي. أنا ميديا بنت آياتاس. أبي أمر، عند

الضرورة، بذبح الكثيرين ممّن كانوا أبرأ منّي، هذا ما أؤكّده لك. أنا من جنسك، من جنس الذين يحكمون ويقرّرون دون أن يتراجعوا... دون أن يشعروا بالنّدم. أنت لا تسلك طريق الملوك، يا كريون. إن كنت تريد أن تزوّج جازون بابنتك مُرْ بقتلي فورا مع العجوز والولدين اللّذين ينامان داخل العربة. أشعل النار في أجسادنا جميعا... حتى لا يبقى من ميديا إلاّ بقعة سوداء واسعة على هذا العشب وقصّة تخيف أطفال كورانت في المساء...

كريون : لماذا تريدين أن تموتي؟

ميديا : لماذا تريد أن أعيش؟... لا أنت ولا أنا ولا جازون... له فائدة من بقائي على قيد الحياة في هذه الساعة. أنت تعلم ذلك علم اليقين.

كريون : (يقوم بحركة ثمّ يقول بصوت خافت) صرت لا أحبّ إراقة الدّماء.

ميديا 2 : (تصرخ في وجهه) إذن كبرت... لم تبق أهلا للمُلك! اذهب واعتنِ بكرومك...

كريون : متكبّرة! هائجة! أتظنّين أنّني جئت إليك ألتمس منك النّصيحة!

ميديا 2 : لم تلتمسها منّي أنت. أنا أهبك إيّاها! هذا حقّي أنا... حقّك أنت... أن تأمر بإسكاتي.

كريون : وعدت جازون... أن أسمح لك بالرّحيل دون أن يمسّك أذى...

ميديا 2 : (مستهزئة) دون أذى! أنا أرحل دون أن يمسّني أذى، أنت تقول! ألاّ يمسّني أذى، أمر رائع! يا لها من روعة! ينبغي أن أمّحي... أن أفنى وأزول... أن أصبح أنا ظلاّ وذكرى، وخطأ مؤسفا جرّه جازون وراءه طيلة عشر سنوات... هذا حلم من أحلامه هو! في إمكانه هو أن يخفيني كما يفعل السّاحر... أن يختبىء هو وسط حرّاسك أنت في قصرك أنت ويتوارى هو في براءة ابنتك أنت ثمّ يصبح هو ملك كورانت بعد وفاتك أنت. لكنّه هو يعرف... اسمي واسمه مرتبطان على مدى القرون، «جازون ـ ميديا»! لا انفصال بينهما، لن ينفصلا. أطردني، اقتلني... أمران سيّان عندي. ابنتك تتزوّجني أنا إذا ما تزوّجته هو، شئت أنت أم لم تشأ، يجب عليك أن تقبلني معه. (تصرخ في وجهه) كريون، كن ملكا! افعل ما يلزم. أطرد جازون. هو شاطرني جرائمي... اليدان اللتان ستمسان بشرة ابنتك مضرّجتان بنفس الدّم. أمهلنا ساعة، بل أقلّ من ساعة. نحن ألفنا الفرار معا بعد كلّ فعلة شنيعة. أمّا صرّ متاعنا... أؤكّد لك أنا... سيتمّ بسرعة.

كريون : كلاّ! ارحلي وحدك.

ميديا 1 : (بصوت خافت) كريون، لا أريد أنا التّوسّل إليك... أنا لا استطيع. لا

تقدر ركبتاي أنا على الإنثناء. لا يريد صوتي أنا أن يتذلّل. أنت إنسان طيّب. أنت لم تستطيع العزم على قتلي. لا تأمر أنت برحيلي أنا وحدي.

ميديا 2 : أرجع إلى المنفيّة سفينتها، أرجع إليها رفيقها.

ميديا 1 : (مضطربة) لم أكن وحدي عندما جئت. لماذا تفرّق الآن بيننا؟

ميديا 2 : من أجل جازون قتلت بيلياس... خنت والدي... واغتلت أخي البريء أثناء فراري. فأنا له، أنا امرأته...

ميديا 1 : (مقاطعة) وكلّ جريمة من جرائمي أنا، هي جريمته هو أيضا.

كريون : تكذبين. أنا دقّقت في كلّ شيء. جازون بريء، إذا أبعدناه عنك... وقضيّته يمكن الدّفاع عنها إذا فصلناها عن قضيّتك... أنت وحدك تلوّثت وأجرمت... جازون منّا وابن أحد ملوكنا. ربّما كان طائشا في شبابه كغيره. لكنّه اليوم رجل يفكّر مثلنا... عودي إلى بلدك في القوقاز وابحثي عن رجل من جنسك، متوحّش مثلك. أتركينا تحت سماء العقل... وعلى شاطىء هذا البحر... الهادىء.

ميديا 2 : (بعد حين) حسنا، سأرحل. وابناي؟ ما جنسهما؟ جنس الجريمة أم جنس جازون؟

كريون : جازون يرى أنهما لا يكونان إلاّ عقبة في طريق فرارك. سوف يربيّان في قصري.

ميديا 1 : (في لين) يجب أن أقول شكرا لك، مرّة أخرى، أليس كذلك؟

ميديا 2 : أنتم طيّبون... عادلون (في حدة) أنتم لا تشعرون بالكراهية!

كريون : (غير عابىء بها) ارحلي. الوقت يمرّ... عندما يرتفع القمر في السّماء لن يحميك هنا شيء. أنا أصدرت أمري.

ميديا 1 : مهما كنت متوحّشة وغريبة... مهما كان ذلك القوقاز الذي انحدرت منه وعرا، فإنّ الأمّهات هناك يضممن إليهنّ صغارهنّ، يا كريون، مثل الأخريات. وحوش الغابة أيضا، تفعل ذلك. ولداي ينامان داخل العربة.

ميديا 2 : (بينما تتّجه ميديا 1 نحو العربة تحاول ميديا 2 صدّها) هذه الصرّخات وهذه المشاعل في الليل وهذه الأيدي التي لا يعرفانها والتي تقبض عليهما وتنتزعهما منّي، ألا تعتقد أنّ كلّ هذا ربّما كان ثمنا باهظًا للتكفير عن جرائم أمهما؟

ميديا 1 : (تتوقّف) أمهلني إلى غد. سأوقظهما صباحا كالمعتاد وأرسلهما إليك (مخادعة... تحاول جرّ كريون إلى طريق العودة). صدّق ميديا، أيها الملك، وما يكادان يأخذان طريقهما إليك حتى أكون قد رحلت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كــريـــون : (ينظر إليها لحظة ثم يقول فجأة) فليكن! (يضيف بصوت خافت دون أن يتخلّ عنها بالبصر) أنت ترين أنّني صرت شيخا. السّماح لك بليلة أخرى فيه مجازفة. إنهّا فترة من الزّمن تكفي لاقتراف عشر من جرائمك. كان من واجبي أن أرفض دعاءك... لكنّني، أنا أيضا، قتلت الكثير، يا ميديا... (ما أن يخرج حتى يتّقد وجه ميديا فتصيح به بكلّ قواها وهي تبصق في اتجاهه)

ميديا 2 : فقدت مخالبك، أيهّا الأسد الخرف (كريون يقف بعيدا مفكّرا).

ميديا 1 : (تلتفت إلى العربة) هذان الطّفلان، تريد أن تتركها ينامان، لأنّ شيئا ما يدغدغك داخل صدرك، عندما تفكّر، في المساء وفي قصرك الخاوي، في كلّ أولئك الأطفال الذين قتلتهم...

ميديا 2 : تلك هي معدتك الّتي بدأت تتدهور وليس شيئا آخر.

ميديا 1 : (إلى كريون) كل الخضر المسلوقة وتناول المساحيق والعقاقير المداوية ولا ترث لنفسك، أنت الرّجل الطّيّب.

ميديا 2 : العجوز كريون الّذي تعرفه جيد المعرفة...

ميديا 1 : ذلك الإنسان الخيّر...

ميديا 2 : الذي لم يفهمه أحد...

ميديا 1 : ولم يقدره حق قدره أحد...

ميديا 2 : ذبح ما يكفي من الأبرياء عندما كانت له أنياب حادّة وأعضاء صلبة!

ميديا 1 : أنا ميديا، أيهّا التّمساح العجوز. أنا أعرف من أين تؤكل الكتف ولي خبرة بالخير والشرّ.

ميديا 2 : اعلم أنّ المرء يدفع نقدا. وأنّ كلّ الضربات مباحة. وأنّ على الإنسان أن يفضّل نفسه على غيره ويبدأ بإكرامها قبل سواها.

ميديا 1 : مادام دمك الّذي تثلّج وغددك الّتي جفّت قد حملتك على أن تمنحني هذه اللّيلة...

ميديا 2 : ستدفع الثّمن غاليا (كريون يستند على الرّجل ويبتعد حتّى يغيب).

ميديا 1 : صرّي المتاع، أيّتها العجوز! خذي القدر ولفّي الأغطية واربطي الحصان إلى العربة. سنرحل بعد ساعة...

(يدخل جازون متبوعا بالرجل نفسه الذي كان يصاحب كريون، تضطرب ميديا 1 وميديا 2 بينما تواصل المرضعة ترتيب الأدباش.)

جــــازون : إلى أين؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميـديـا 1 : أفرّ يا جازون... أفرّ... كالعادة أفرّ... لكن سبب الفرار لم يعد كـالعـادة... السّبب تغيرّ يا جازون... كنتُ في العادة أفرّ من أجل خلاصك... خلاصك أنت.

جـــازون : (يتقدّم نحوها مفكّرا)... جئت لأراك وحدك.

ميـديـا 1 : ألديك ما تقوله لي؟

جـــازون : (مقلّبا النظر في ميديا 1 و2) مهما يكن من أمر... عليّ أن أستمع إلى ما تريدين، أنت، أن تقوليه لي أنا قبل أن نرحلي.

ميـديـا 1 : لستَ خائفا؟

جـــازون : بلى.

ميـديـا 2 : (تتّجه نحوه برفق وتقول فجأة) دعني أنظر إليك... لكم أحببتك! ضاجعتك عشرة أعوام. هل أنا مثلك، يا جازون، تغيرّتُ؟

جـــازون : نعم.

ميـديـا 1 : أراك ثانية أمامي واقفا... هكـذا... كما كنت في تلك اللّيلـة الأولى بكولشيد... ذلك البطل الأسمر الذي نزل من زورقه... ذلك الطّفل المدلّل الذي كان يرغب في ذهب فرو الكبش... كان عليّ ألاّ أدعه يموت. أتظنّ أنّه أنت؟

جـــازون : هو أنا!

ميـديـا 1 : كان ينبغي أن أدعك تنازل الثّيران الوحشيّة وحدك!... تجابه وحدك العمالقة المنبثقين من الأرض... المدجّجين بالسّلاح، وتبارز التّنّين الذي كان يحرس الفرو... وحدك.

جـــازون : ربّـمـا!

ميـديـا 2 : لو فعلتُ... لكنتَ في عداد الأموات. عالم بـدون جـازون! كم كـان يطيب العيش فيه!

جـــازون : عالم بدون ميديا! حلمتُ به أيضا...

ميـديـا 2 : لكنّ هذا العالم يحتوي على جازون وميديا ويجب أن نرضى به على حـالـه... مهما استنجدت بكريون ليقودني رجاله إلى الحدود، فإنّ بحرا او اثنين، كما تعرف، لا يكفيان للفصل بيننا. لماذا طلبت إليه ألاّ يقتلني جنوده؟

جـــازون : لأنّك كنت زوجتي زمنا طويلا، ميديا... لأنيّ أحببتك!

ميـديـا 1 : وهل زال الحبُّ؟

جـــــــازون : نعم!

ميـديـا 1 : ما أسعد جازون الذي تخلّص من ميديا! خلّصك هيامك المفاجىء بهذه البطّة الصّغيرة من كورانت وروائحتها الحامضة الفتيّة وركبتاها المضمومتان كركبتي فتاة عذراء؟

جـــــــازون : لا

ميـديـا 1 : من إذن؟

جـــــــازون : أنت (يمكثان فترة من الزمن، وجها لوجه، ثمّ تصرخ به فجأة ميديا 2)

ميـديـا 2 : لن نتخلّص أبدا، جازون! ميديا هي زوجتك إلى الأبد! بإمكانك أن تنفيني أو ان تخنقني بعد قليل عندما يضجرك صراخي... لكن ميديا لن تخرج أبد الدّهر من ذاكرتك! أنظر إليّ... هذا الوجه الّذي لا تقرأ فيه إلاّ الكراهية، أنظر إليه بكراهيتك أنت، فالحقد والزّمن يستطيعان أن يطمساه، أن يمحياه... لكنّك أنت، ستبقى تطالع فيه دائما وجه ميديا!

جـــــــازون : ... سأنساه.

ميـديـا 1 : أتظنّ؟ ستروي ظمأك من عيون أخرى وتمتصّ الحياة من شفاه أخرى وتنال متعتك الحقيرة، متعة الرّجال، حيثما استطعت... ستكون لك نساء أخريات... اطمئن... ستحصل الآن على ألف امرأة، أنت الذي عيل صبره على الحياة مع امرأة واحدة. مهما تهالكت في البحث عن تلك المتعة فإنّك لن تظفر بذلك الشّعاع في أعينهنّ وذلك المذاق على شفاههنّ وذلك الأريج المتضوّع من أجسامهنّ. أريج ميديا...

جـــــــازون : هذا ما أريد الفرار منه!

ميـديـا 1 : من الممكن أن تريده برأسك... برأسك القذر... لكن يديك التّائهتين تبحثان بالرّغم عنك، في الظّلام... بين هذه الأجسام الغريبة عن قدّ ميديا المفقود! ... يقول لك رأسك إنهنّ أصغر منها ألف مرّة وأجمل! فلا تغمض عينيك عندئذ، يا جازون. كن يقظا محترسا. يداك العنيدتان ستبحثان رغم أنفك، عن مكانهما على جسد امرأتك... فتتذكّران. وتندهشان عندما لا تجدان ميديا. اقطع يديك يا جازون، اقطعهما في الحال... أبدلهما بغيرهما إن أردت أن تعشق من جديد.

جـــــــازون : أتظنّين أنّني أهجرك لأبحث عن حبّ آخر. أتظنّين أنّني أريد إعادة ما مضى مرّة ثانية؟ لست أكرهك أنت فحسب، بل أكره الحبّ! (فترة من الزمن. هما دائما وجها لوجه).

ميديا 2 : أين تريدني أن أذهب؟ إلى أين تطردني؟ هل أقصد الفاز أم كولشيد أم مملكة والدي أم الحقول الّتي تغطيها دماء أخي؟ تطردني! أيّ أرض تأمرني بالذّهاب إليها دون أن تصاحبني أنت؟ إلى أيّ بحار حرّة؟ مضايق الجسر حيث مررت وراءك وأنا أخدع من أجلك وأسرق؟ بلاد لامنوص حيث لم ينسني أحد؟ تاسلّي حيث ينتظرونني ليثأروا منّي لأبيهم الّذي قتلتُه من أجلك؟ كلّ السّبل الّتي فتحتها لك أنا أوصدتها أنت في وجهي. أنا ميديا الّتي ثقلت عليها الفظائع والجرائم. بإمكانك ألاّ تعرفني أنت أمّا هم فمازالوا يعرفونني! كم هو محرج، الشّريك في الجريمة، أليس كذلك؟ كان عليك ان تتركني أقتل كما ترى...

جازون : سأنجّيك.

ميديا 1 : تنجّيني. ماذا تنجّي؟ أنت تعلم أنّك اليوم، قتلت ميديا. ما هي إذن قيمة قليل من دمها؟ بقعة من الدّم على الأرض تُغسل من بعد... رأس متجمّد فظيع في صورة مشوّهة ستُوارى في حفرة في مكان ما. ولا شيء بعد ذلك. أجهز عليّ، يا جازون... صرت لا أقدر على الإنتظار. اذهب واخبر كريون.

جازون : لا.

ميديا 1 : (بصوت أكثر لينا) لماذا؟ أتظنّ أن عضلة تمزّق أو جلدا يشقّ يكون أكثر قساوة ممّا أتحمّله؟

جازون : لست أرغب في موتك... موتك هو موتي أيضا. أرغب في النّسيان والإطمئنان.

ميديا 2 : لن تحصل عليهما... أبدا، يا جازون... فقدتهما في كولشيد، عندما ضممتني إلى صدرك... في الغابة. سواء كانت ميديا حيّة أو ميّتة فإنّها حاضرة... أمام فرحك... قائمة بالحراسة... هذا الحوار الّذي بدأته معها، لن تنتهي منه الآن إلاّ بهلاكك... بعد الحبّ والوئام جاء زمن الشّتم والخصام... ها هي ذي الآن الكراهيّة... أنا أرضى بكلّ ذلك، لكن لا تنس أنت أنّك دائما تخاطب ميديا... العالم بالنّسبة إليك... هو ميديا... إلى أبد الآبدين.

جازون : أكان العالم بالنّسبة إليك هو جازون دائما؟

ميديا 2 : أجل!

جازون : أنت تنسين بسرعة. لم أجيء لأشاطرك شجار الوداع... هذا الفراش الّذي تزعمين أنّه يربطنا إلى الأبد، من منّا بدأ بهجره؟ من التي رضيت في أوّل الأمر بيدين أخريين على جلدها وبرجل آخر إلى جنبها؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميديا 1 : أنا؟

جازون : ظننت أنّك نسيت أيضا لماذا فررنا من ناكصوص!

ميديا 1 : انت البادىء. جسمك كان يضطجع إلى جنبي كلّ ليلة ... لكن ... في رأسك القذر ... في رأسك المغلق ... كنتَ تصنع سعادة أخرى، لم تقرأ لي فيها حسابا ... من أجل ذلك حاولت أن أبادرك بالفرار ... منك.

جازون : الفرار كلمة مؤاتية ...

ميديا 1 : ليست مؤاتية. كلاّ. كما ترى. **(تنظر إلى ميديا 2 التي اقتربت من الرّجل)**

ميديا 2 : **(تهجم على الرّجل وهو مندهش)** لم أقدر على الفرار ... هاتان اليدان، تلك الرّائحة الأخرى، حتّى تلك المتعة الّتي صرت ترفض أن تقدّمها لي، لم ألبث أن كرهتها ...

ميديا 1 : **(تجرّ جازون إلى ميديا 2)** ساعدتك على قتل الرّجل وأعلمتك بساعة مجيئه. كنت شريكتك في الاعتداء عليه. بعته لك ... أنسيت تلك اللّيلة التي قلت لك فيها ...

ميديا 2 : إنّه هنا، تستطيع أن تصيبه؟ تعال يا جازون! جازون **(جازون لا يتحرّك)**

جازون : لا تتحدّثي عن تلك الليلة ... أبدا.

ميديا 1 : كنت دنيئة في تلك اللّيلة مرّتين، أليس كذلك؟ وكنت تحتقرني ... تكرهني ... بكلّ قواك ... لم يبق لي أن أنتظر منك بعد ما جرى إلاّ تلك النّظرة الباردة، ولكنّني توسّلت إليك، أنت، لتأخذني معك.

ميديا 2 : كان جميلا، كما تعلم ذلك الرّاعي من ناكصوص. كان شابًّا وكان يحبّني **(تتشبّث بالرجل الذي يحاول التخلّص ولا يقدر حتّى يخلصه جازون بحزم)**

جازون : ربّما تسرّعت بخيانة راعيك هذا وقتلته.

ميديا 1 : **(تفاجئه)** لقد حاولت، يا جازون، ألم تعلم؟ حاولت أيضا مع آخرين، منذ ذلك الحين ... لم أستطع. **(فترة من الزّمن جازون. يقول فجأة بصوت ليّن)**

جازون : مسكينة أنت، يا ميديا ...

ميديا 1 : **(تنتصب أمامه، هائجة)** أمنعك من الإشفاق عليّ.

جازون : والاحتقار ... أتسمحين به؟ مسكينة ميديا، ميديا المثقلة بنفسها! ميديا الّتي لا يعكس لها العالم إلاّ ميديا ... بإمكانك أن تمنعي الإشفاق ... لن يشفق عليك أحد أبدا. وأنا أيضا، لو علمت اليوم بحكايتك لما رأفت بك ولا رحمتك ... جازون الرّجل يحكم عليك كما يحكم عليك سائر الرّجال. ستظلّين وحدك حتى نهاية الزّمن.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميديا 1 : نعْمَ ما قلتَ.

جازون : نعم ما قلت! استقيمي، ضمي قبضتك، ابصقي، دوسي الأرض بقدميك... بقدر ما يزيد عدد الذين يحاكمونك ويكرهونك، يزيد كبرياؤك وغبطتك، أليس كذلك؟

ميديا 2 : لا!

جازون : أنا أشفق عليك، ياميديا، أنت المرأة الّتي لا تعرف غير نفسها، أنت المرأة الّتي لا يمكنها أن تهب إلاّ لتأخذ، أشفق عليك أنا...

ميديا 2 : احتفظ أنت بشفقتك... ميديا المثخنة بالجراح مازالت تخيف وترعب. أتعلم كلّ ما أنا قادرة عليه؟

جازون : نعم!

ميديا 2 : (صارخة) إذن... ماذا تريد؟ لماذا جئت فجأة، لتعكّر كلّ شيء بشفقتك؟

ميديا 1 : أنا خسيسة، أنت تعرف ذلك... خنتك كما خنت الآخرين. لست أحسن إلاّ فعل الشّر. أنتَ صرتَ لا تتحمّلني وأنت تتوقّع الجريمة الّتي سأدبّرها. حذارِ! تراجع، استنجد بالآخرين! دافع عن نفسك بدلا من أن تحدّق إليّ هكذا!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جازون : لا!

ميديا 2 : أنا ميديا! ميديا هي أنا. إنّك مخطىء.

ميديا 1 : أنا ميديا الّتي لم تهبك إلاّ العار، جازون! كلّهم يخافونني فيتراجعون... أنت تعرف أنّني كلّ ذلك... إنّني عمّا قريب سينتهي بي المطاف إلى الإنحطاط والقبح والشّيخوخة الحاقدة. أودعت نفسي كلّ ما هو أسود وقبيح على الأرض. إذن... ما دمت تعرف... لماذا تطيل النّظر إليّ هكذا. أنا أرفض حنانك... لا أريد نظرة عينيك الطّيّبتين (تصيح في وجهه) كفّ، يا جازون، كفّ عن ذلك وإلاّ... قتلتك في الحين حتّى لا تنظر إليّ هذه النّظرة!

جازون : (في لين) قد يكون هذا أحسن ما تصنعين يا ميديا.

ميديا 1 : (تنظر إليه وتقول ببساطة) لا لا أستطيع.

جازون : (يذهب إليها ويأخذها من ذراعها) انصتي إليّ... لا أستطيع أن أمنعك من أن تكوني ميديا. لكن معضلات المآسي لها حلّ، مثل غيرها... لا شكّ أنّ هناك من يعرف كيف ستنتهي هذه القضيّة. ليس في إمكاني أن أمنح شيئا، إلاّ أن ألعب الدّور الّذي عهد به إليّ على الدّوام. لكنّ الأمر الّذي أقدر عليه، هو أن أقول كلّ شيء مرّة واحدة. فالكلمات ليست شيئا يذكر. لكن

يتحتّم على المرء أن يفوه بها، إذا كتب عليّ أن أكون ، هذه اللّيلة ، في عداد أموات هذه الحكاية، أريد أن أموت متطهّرا ممّا عجّ في صدري من كلمات.
أحببتك ... كنت وطني ونوري زمنا طويلا ... كنتَ الهواء الّذي أتنفّسه والماء الذي كانَ عليّ أن أشربه لأعيش والخبز الذي أتناوَله كلّ يوم. عندما أخذتك في كلشوص، لم تكوني إلاّ فتاة أجمل من الأخريات وأصلب. سبيتك وحملتك معي صحبة الفرو الذّهبي ... أذ لك هو جازون الذي تتحسرين عليه؟ أخذتك مثلما استوليت على ذهب والدك لأنفقكما سريعا وأفنيكما في لهوي وملذّاتي. ثمّ يبقى لي، بعدك وبعد الذّهب، مركبي ورفقائي الأوفياء ومغامرات أخرى. أحببتك في أوّل الأمر كما تحبّين أنت، يا ميديا: من خلال نفسي **(شيئا فشيئا يسمع هدير البحر وأصوات البحّارة وهم يسمرون صاخبين... يغنّون ويلعبون بالسّيوف)** هؤلاء الشبّان ... كانوا في مقدّمة من تبعوني في خضمّ البحار المجهولة ... فتيان يولكوص ظلّوا أوفياء ... كانوا مستعدّين لمهاجمة الوحوش المريعة بأسلحتهم البسيطة بمجرّد إشارة منّي ... أحسّوا بالخوف وأدركوا أنيّ لم أبق زعيمهم ولم أبق قادرا على قيادتهم في أيّ معركة بحثا عن الغنائم، إذ أنيّ قد فزت بك. كانت نظرتهم حزينة ومزدرية شيئا ما. لكن لم يلمني أحد منهم **(تهدأ ضجّة البحّارة وتسمع همهمتهم وخطاهم قادمة تقاسموا الذّهب ثمّ انصرفوا عنّا. (يفرح البحارة ويتقاسمون الذّهب ويبتعدون وتسمع أغانيهم في خضمّ الموج).**
عندئذ اتّخذ العالم شكله، شكله الذي كنت أظن أنّه سوف يحتفظ به إلى الأبد. لقد أصبح العالم ميديا... كنت جيشي الصّغير النّاحل، بشعرك الذي لففته في منديل، وبعينيك الصّافيتين الحادّتين. كنتُ أستطيع أن أقهر العالم أيضا بجيشي الصّغير الوفيّ... **(يحلم قليلا. كانت ميديا قد جلست على الأرض أثناء كلامه، ذراعاها حول ركبتيها وقد أخفت رأسها. يقعد على الأرض حذوها دون أن ينظر إليها)**

ثم استعاد الجندي الصّغير وجهه، وجه امرأة... أخطر القائد أيضا إلى أن يعود رجلا وبدأنا نعذّب أنفسنا. ومرّت بالشّوارع فتيات أخريات لم أتمالك عن النّظر إليهنّ... وسمعتُ، في دهشة وللمرّة الأولى، ضحكتك تمتزج بضحكات رجال آخرين، ثمّ جاءت أكاذيبك... كذبة واحدة في أول الأمر تبعتنا زمنا طويلا... كان قطيع الأكاذيب يتجمهر ويتنفس حولنا. لا غرو أنّ حقدنا قد ولد أثناء معركة من تلك المعارك الّتي كانت تفتقد العطف والحنان... منذ ذلك الحين صرنا ثلاثة فارين، أنا وأنت وبيننا الحقد... ما فات... مات. حقدي أيضا...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميديا 1 : هل تعذّبت؟

جــــــازون : نعم.

ميـديـا 1 : عندما كنت أفعل ما فعلته، لم أكن أسعد منك...

جــــــازون : (يقوم بحركة) أحببتك، يا ميديا، أحببت حياتنا المسعورة. أحببت الجريمة معك والمغامرة. أحببت تعانقنا وتصارعنا القذر، وهذا الوفاق الأثيم بيننا عندما كنّا نأوى في الليل إلى فراشنا في ركن من أركان العربة، بعد الانتهاء من غاراتنا. أحببت عالمك الأسود وجرأتك وثورتك وتآمرك مع شناعة الجريمة والموت، وتكالبك على التّحطيم. آمنت مثلك بأنّه من الواجب علينا دائما أن نأخذ ونقاتل وبأنّ كلّ شيء مباح.

ميـديـا 1 : وصرت لا تؤمن بذلك هذا المساء؟

جــــــازون : لا. الآن أريد أن أقبل.

ميـديـا 1 : تقبل؟

جــــــازون : أريد أن أكون متواضعا. هذا العالم، هذه الفوضى التي كنت تشقّين لي فيها طريقا، أريد لها أخيرا أن تتّخذ شكلا قارّاً... أنت على حقّ عندما تقولين إنّه ليس هناك عقل ولا نور ولا توقّف، بل يجب على المرء أن يبحث دائما عمّا يريده... أريد أن أفعل دون أوهام ومثل من كنّا نحتقرهم... ما فعله أبي ووالد أبي وجميع الذين كانوا أبسط منّا، فرضوا بتنظيف مكان صغير وإعداده كي يتسع للإنسان في هذا الشّغب وفي هذا اللّيل.

ميـديـا 1 : تعتقد ان هذا في إمكانك؟

جــــــازون : نعم سأقدر عليه... لكن... بدونك وبدون سمّك الذي كنتُ أتجرّعه كلّ يوم...

ميـديـا 1 : بدوني... استطعت إذن أن تتخيّل أنت عالما بدون ميديا؟

جــــــازون : سأحاول.

ميـديـا 1 : (تتكلّم بلين)، يا جازون تقول كلمات رهيبة. ما أشدّ ثقتك بنفسك! وما أقواك!

جــــــازون : نعم، أنا قويّ...

ميـديـا 1 : جنس قابيل، جنس العادلين، جنس الأثرياء، ما أهدأكم عندما تتكلّمون.

ميـديـا 2 : (تتدخل بعنف في وجه جازون) حسن أن يفكّر الإنسان ذات يوم تفكير أبيه ووالد أبيه وجميع أولئك الذين كانوا دائما على صواب. حسن أن يكون الإنسان طيّبا ونبيلا ونزيها وأن يُعطى هذه الصفات ذات صباح، صدفة،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما تأتي أولى المتاعب وأولى التّجاعيد وأولى القطع الذّهبية. العب اللعبة حسب قواعدها، يا جازون، قم بهذه البادرة، قل نعم! أنت تهيىء لنفسك شيخوخة يسيرة!

جــــــازون : واصلي ركضك. دوري في حلقة مفرغة، مزّقي نفسك، اضربيها، احتقري، اشتمي، اقتلي، ارفضي كلّ ما ليس ذاتك. أمّا أنا فإنّني أتوقّف وأقنع وأقبل هذه الظواهر بنفس الصّلابة ونفس العزم اللّذين رفضتها بهما في الماضي عند ما كنت معك. إذا كان لزاما عليّ أن أواصل الكفاح، سأكافح الآن من أجلها... بتواضع... مسندا ظهري إلى هذا الجدار الواهي الذي بنيته أنا بيديّ بيني وبين العدم اللاّمعقول (فترة من الزمن ثم يضيف) في نهاية الأمر... هذا هو معنى الرّجل، وليس شيئا آخر.

مـيـديـا 1 : لا تشكّ في ذلك، يا جازون. لقد أصبحت الآن رجلا!

جــــــازون : أقبل هذا الإسم وأقبل معه ازدراءك (يقف) ... الفتاة جميلة... إنّها أقلّ منك جمالا عندما ظهرت لي في تلك اللّيلة الأولى بكوليشيو لن أحبّها أبدا كما أحببتك. لكنّها جديدة وبسيطة... إنّها طاهرة. سأتلقّاها بغير ابتسام من يدي أبيها وأمّها في شمس الصّباح، بفستانها الأبيض وموكبها الحافل بالأطفال الصّغار... من أصابعها المتعثّرة أنتظر التّواضع والنّسيان.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـيـديـا 1 : (صمت آخر. تقول فجأة بصوت ذليل دون أن تتحرك) جازون، ما سأقوله صعب... يكاد يكون مستحيلا. الكلمات تخنقني وأشهر بالخزي. أتصدّقني لو قلت لك إنّني سأحاول الآن معك؟

جــــــازون : الوداع، يا ميديا. لا أستطيع أن أقول لك: كوني سعيدة، بل كوني نفسك **(يخرج متبوعا بالرّجل... ميديا 2 تحدّق إليه ثم تبصق في إثره)**

مـيـديـا 1 : سعادتهم (تتصرف واقفة فجأة وتصرخ) جازون. لا تنصرف هكذا، عد إليّ، اصرخ بشيء. تردّد، تألّم، جازون، أتوسّل إليك، دقيقة من الحيرة او الشّكّ في عينيك، تكفي لتنقذنا جميعا **(تجري وراءه، تتوقّف ثم تصرخ مرّة أخرى)** عندئذ أنجو **(تسقط منهوكة القوى. لقد بعد جازون، تنادي بصوت غير الصوت الاول)**. أيّتها المرضعة (تظهر المرضعة على عتبة العربة) سيشرق النّهار عمّا قريب. أيقظي الطّفلين، ألبسيهما لباس العيد. أريد أن يذهبا إلى ابنة كريون ليقدّما لها هديّتي.

المــرضــعــــة : هديّتك، أيّتها المسكينة! أبقي لك شيء تهدينه؟

مـيـديـا 1 : في مخبإ العربة صندوق أسود، أتيت به من كلشوص... هاتيه.

المـرضـعـة : لقد منعتنا من الإطلاع عليه وأوصيت ألاّ يعلم جازون بوجوده.

ميـديـا 1 : هاتيه، يا عجوز ولا تتكلّمي. لم يبقَ عندي وقت أضيعه في الإصغاء إليك. يجب أن يسير كلّ شيء بأقصى السرعة. أعطي الطفلين ذلك الصندوق ورافقيهما إلى ضواحي المدينة ليسألا عن قصر الملك وليقولا إنها هديّة للعروس من قبل أمها ميديا. ليسلّما هذه الهدية إليها وليعودا. أنصتي إليّ جيّداً. يحتوي الصّندوق على خمار من ذهب وإكليل وتاج، وهي بقايا كنز قبيلتي. أوصيهما بألاّ يفتحاه (تصرخ، فجأة في وجه العجوز المتردّدة) امتثلي (تدخل المرضعة العربة... بينما تتصاعد في البعيد موسيقى أفراح... ميديا 1 تفكّر محمومة... ميديا 2 تتّجه نحوها وتبدأ الحديث وكأنّها تحفزها... ميديا 1 تردّد وراءها.)

ميـديـا 2 : (والاخرى تردّد) والآن، يجب عليك، يا ميديا، أن تتحمّلي مسؤولية نفسك. أيّها الشرّ! أيّها الحيوان الضّخم الذي يزحف فوقي ويلحسني، خذني، أنا لك هذه الليلة، إنّني امرأتك. اخترقني وتغلغل فيّ، مزّقني. تورّم واحترق داخل أحشائي. ها أنت ترى أنّني أستقبلك وأساعدك وأنفتح لك... كم عشت أنتظر ليلة الغرام هذه. أنتَ، أيّها اللّيل، أيّها الثّقيل، أيّها اللّيل الذي يعجّ بوثبات جميع الحيوانات التي تتطارد وتتوالد وتتقابل، انتظر قليلا من فضلك ولا تمرّ بأسرع ممّا ينبغي... وأنت، أيّتها الحيوانات العديدة من حواليّ... التي تعمل في الظلام فوق هذه الأرض البائرة... أيّتها البريئات المخيفة... أيّتها القاتلات... هذا هو ما يسمّيه الرّجال... ليلة هادئة... ذلك الحشد العملاق من التّزاوج الصّامت ومن الجرائم. لكنّني أحسّ بك، أيّتها الحيوانات، أسمعك جميعا هذه اللّيلة ولأوّل مرّة، في أعماق المياه والأعشاب، في الأشجار وتحت الأرض... دمٌ واحدٌ يدقّ في شراييننا يا حيوانات اللّيل، أيّتها الخانقات، يا أخواتي، ميديا حيوان مثلكنّ. ستشعر هي أيضًا بالمتعة، ستقتل مثلكنّ. هذه الأرض تجاور أراضي أخرى وهذه الأخيرة تلامس أراضي أخرى أيضا... إلى حدود الظّلام حيث تتسافد ملايين الحيوانات المتشابهة وتتذابح في الآن نفسه. يا حيوانات هذه اللّيلة، إنّ ميديا هنا، واقفة بينكنّ راضية بعد أن خانت جنسها. إنّني أطلق معكنّ صيحتكنّ الغامضة. أمتثل مثلكنّ إلى القيادة السّوداء دون أن أسعى إلى مناقشة الأوامر أو فهمها. أدوس تحت قدميّ النّور الضّئيل وأطفئه. أقوم بالفعل المخجل. آخذ على نفسي وأتحمّل المسؤولية وأطالب بها. أيّتها الحيوانات أنا أنتنّ. كلّ ما يطارد هذه اللّيلة ويفترس هو ميديا.

(تصور الموسيقى والإنارة ما يحدث في القصر).

المرضعة : (تدخل فجأة) ميديا. لا شكّ أنّ الطّفلين قد وصلا إلى القصر **(ترتفع ضجّة كبيرة في البعيد)** ... لست أعرف ما هي جريمتك، لكنّ الفضاء يدوّي بها. اربطي الحصان إلى العربة ولنفرّ إلى الحدود.

ميديا 1 : أفرّ أنا؟ لو أنّني كنت غادرت هذه الأرض لعدت إليها الآن استمتع بالمشهد.

المرضعة : أيّ مشهد؟

(يدخل الرّجل مهموما وينظر إلى ميديا 2 ثمّ إلى ميديا 1)

الرجل : ضاع كلّ شيء... انصدع العرش وسقطت الدّولة...

ميديا 1 : بهذه السّرعة؟

الرجل : جاء طفلان عند الفجر ليقدّما هدية إلى كريون... صندوق يحتوي على خمار مطرّز بالذّهب وتاج نفيس. مسّتها الأميرة... تحلّت بها أمام مرآتها مثل الطّفلة المدلّلة... تغيّر لون وجهها وتشوّه. سقطت على الأرض تتلوى من شدّة الألم.

ميديا 1 : (صارخة) مشوّهة. مشوّهة كالموت، أليس كذلك؟

الرجل : هرع كريون. أراد أن يأخذها إليه وأن ينتزع الخمار والحلقة الذّهبية اللّذين يعذّبان ابنته.. لكن ما أن مسّها حتّى امتقع وجهه فتردّد لحظة، والهول في عينيه ثم هوى على الأرض بجانبها وهو يصرخ من الألم **(يظهر كريون في آخر المسرح يحمل بين يديه جثّة ابنته ويتمتم)**

كريون : كان من واجبي أن أرفض دعاءك... أنا أيضا... قتلت الكثير يا ميديا... سأهدي إلى القدر مقابل هذه الضحايا... ليلة هادئة... ليلة هادئة يا ميديا... ميديا... ميديا...

الرجل : (يشيّع كريون بالنظر ثمّ يلتفت) هناك من يقول إنّك أنت التي بعثت بالسّمّ. لقد تسلّح الرّجال بهراواتهم وسكاكينهم وهم يقصدون العربة. إنيّ سبقتهم. لكن، لن تجدي متّسعا من الوقت لتبرئة ساحتك. فرّي، يا ميديا.

ميديا 2 : (تصيح) لا.

ميديا 1 : **(مخاطبة الرّجل الذي يفرّ)** شكرا لك، أيّها الفتى. شكرا لك للمرّة الثّانية. اهرب، أنت، يحسن ألاّ تعرفني، وما دام النّاس يتذكّرون، يحسن ألاّ تكون... عرفتني.

ميديا 2 : **(تبحث عن السكين وتضعها في يد المرضعة عنوة)** يا مرضعة... اذبحي

الحصان، حتى يمّحي، بعد حين، كلّ أثر لميديا. كدّسي الحطب تحت العربة. سنضرم نار الأعياد مثل ما كنّا نفعل في كولشيد. تعالي!

المرضعة : إلى أين تجرّينني؟

ميديا 1 : أنت تعلمين.

المرضعة : (تثبت صارخة) لا أريد، يا ميديا. أريد أن أعيش.

ميديا 1 : تعيشين إلى متى، أيّتها الخرفة، والموت رابض على كتفيك؟

(تدخل ميديا 1 إلى العربة حيث نراها تلاطف خيالي ابنيها بينما ميديا 2 تقلّدها وكأنّما تعطيها أوامر معيّنة)

ميديا 1 و2 : آه جئتما؟ أأنتما خائفان؟ كلّ هؤلاء النّاس الذين يجرون ويصرخون وهذه النّواقيس... كلّ ذلك سيسكت.

ميديا 1 : (تجذب رأسيهما إلى الوراء وتحدّق في أعينهما متمتمة) أيّتها البراءتان، يا مصيدة عيون الأطفال! أيّها الجلفان الصّغيران الماكران! يا من تحملان رأسي رجال، أتشعران بالبرد؟ لن أمسكما بأذى. سأسرع. مجرّد لحظة خاطفة تحسّان خلالها بدهشة الموت.

ميديا 2 : (تصوّر بالإيماء حركة ملاطفة للطفلين) هيا، أن أطمئنكما وأضمكما إليّ لحظة، أيّها الجسدان الدّافئان الصّغيران.

ميديا 1 : أنتما تشعران بالرّاحة قرب أمّكما، وقد ابتعدت عنكما أشباح الخوف. أيّتها الحياتان الصّغيرتان الدّافئتان اللّتان خرجتما من بطني، يا من تريدان الحياة والسّعادة...

ميديا 2 : (تقف فجأة صائحة) جازون! هذه هي عائلتك التي اجتمع شملها في الحبّ والحنان. أنظر إليها ولتتساءل إلى الأبد، ألم تكن ميديا، هي، أيضا، قد أحبّت السّعادة والبراءة؟ ألم يكن أيضا. بإمكانها أن تمثّل الوفاء والإيمان... عندما ينهشك العذاب، بعد قليل، إلى أن تأتي ساعتك، فكّر أنّه قد وُجدت، فيما مضى، بنت صعبة الإرضاء، نقيّة، إسمها ميديا...

ميديا 1 : ميديا رقيقة قد كمّم فمها وألقيت في أحشاء الأخرى...

ميديا 2 : فكّر أنّه كان بإمكانها أن تصارع وحدها، مجهولة، دون أن تمدّ لها يد المساعدة... أنّها كانت هي زوجتك الحقيقية.

ميديا 1 : بل ربّما كنتُ أودُّ أنا أيضا أن يدوم ذلك... وضعوا كلّ شيء على ظهري وبقوا ينظرون إليّ وأنا أتخبّط...

ميديا 2 : انظر معهم، يا جازون، آخر انتفاضات ميديا! (تدخل العربة)

ميديا 1 : (تضمّهما حتّى تخمد أنفاسهما) تعاليا، يا صغيران، لا تخافا، أنتما تريان أنّني أمسك بكما وألاطفكما وها نحن نعود جميعا إلى البيت...

(تدخل المرضعة مسرعة وقد اقتربت خطوات مصممة)

المرضعة : ميديا! ميديا! أين أنت؟ لقد جاؤوا **(تتأخّر وتصرخ فجأة)** ميديا! **تندلع النّار من كلّ جانب...)**

(يدخل جازون مسرعا متبوعا بالرجل الذي تقلّد شارة القيادة)

جازون : اطفئوا هذه النّار! اقبضوا عليها!

ميديا 1 : **(تظهر من نافذة العربة وتصيح)** لا تقترب، جازون! امنعهم من التّقدّم خطوة واحدة!

جازون : **(يتوقّف)** أين الطّفلان؟ **(تظهر ميديا 2)**.

ميديا 2 : أعد السؤال مرّة ثانية لأدقّق النّظر في عينيك.

ميديا 1 : جازون! ماتا مذبوحين وقبل أن تتمكّن من القيام بخطوة واحدة، سيطعنني نفس هذا الحديد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميديا 2 : **(في وجه جازون)** الآن قد استرجعتُ صولجاني وأبي وأخي واستردّتْ كولشيد فرو الكبش الذّهبي. استعدتُ وطني والبكارة التي سلبتها منّي! وأخيرا، أنا ميديا إلى الأبد. أنظر إليّ قبل أن تبقى وحدك في عالم العقل هذا. أنظر إليّ جيّداً، يا جازون، لقد لمستك بهاتين اليدين ووضعتهما على جبينك الملتهب لتكونا برداً وسلاما وفي أحيان أخرى وضعتهما ملتهبتين. أنا... أنا ميديا الفظيعة! والآن حاول أن تنساها! **(تطعن نفسها فتصيح ميديا 1 وتسقط بين النّيران... جازون يشير إلى الرّجل بعدم القبض على ميديا 2 التي تغيب صورتها تدريجيا وهي تصيح وتضحك: أنا ميديا...)**

جازون : أجل، سأنساك. أجل، سأعيش رغم الأثر الدّامي الذي خلّفه مرورك بجانبي.

(يلتفت إلى الرّجل) فليحرس أحدكم هذه النّار حتّى لا يبقى منها إلاّ الرّماد وحتّى يحترق آخر عظم من عظام ميديا. وانتم، تعالوا، ولنعد إلى القصر. يجب أن نعيش الآن وأن نسهر على النّظام. يجب أن نسنّ قوانين كورانت ونعيد، دون أن نخدع أنفسنا، بناء عالم على قدرنا ومستوانا لننتظر فيه الموت.

(يخرج فيسمع صوت ميديا وصوت جازون وسط زحام من الأصوات)



● موضوع أزلي... الحب والانتقام

ميـديـا 1 : إن كنّا لا نسهر إلاّ على أشياء ميّتة، فلماذا هذا العذاب الذي يؤلمنا معا، يا جازون؟

جــازون : لأنّ كلّ شيء في هذا العالم تعسر ولادته ويعسر موته أيضا.

(المرضعة ترتّب الأدباش من جديد)

المـرضعـة : لم يكن أحد ليكترث لما أقوله. ومع ذلك عندي ما أقول. بعد ظلام اللّيل يشرق النّهار وعلينا أن نعدّ القهوة ونسوّي الفراش...

الـرجـل : لا داعي للتّشكّي، سيجد كلّ النّاس خبزا كافيا، هذه السّنة. (يشعل سيجارته ويشرع في نزع ثياب التّمثيل ويتبعه بقية الممثلين)

انتهت

سمّ... وحليب بارد

حياة بن شيخ

أمام المائدة الزاخرة بالأطعمة الشهيّة يجلس وحيدا. هكذا قرّر. يشعر بالغبطة والرّاحة حين يهرب بنفسه من العيون التي تتربص به دوما. عيون فضولية جشعة تحصي حركاته وتعدّ كم لقمة ازدردها فمه. ضاق بها كما ضاقت به سجيّته. تلفّع بالصبر زمنا. ساير تملق المنافقين، وتحمّل وزر الحاشية وهي تقتفي اثره ولا تترك للعزلة منفذا.

هوت قبضته الحديدية على المائدة وصوته الحاد يصرخ غاضبا: من اليوم لن يجالسني أحد في قاعة الأكل. أريد أن أكون وحيدا، فأخرجوا.

اندفع القوم بين مذعور ومندهش وخائب أمل. تنفس الصّعداء واستعدّ لمواجهة جنون الوليمة بلا قيد ملعقة ذهبية أو هاجس أصابع نظيفة لا يجب أن تتّسخ.

في صدر القاعة الفاخرة يجلس وحيدا مع الاكل الشهي يقطع بيديه اللّحوم الطازجة ويغرق أصابعه في صحن الحساء ثم يلحسها في غبطة ومرح كما تعوّد أن يفعل يوم كان صعلوكا مغمورا لم يعلم بعد أن الغيب أراد له أن يعبث بالناس ويجعله سلطانا تخضع له الرقاب.

لكن ما أمر هذا القلق الذي زحف نحوه واستقرّ بصدره من أيّام؟

الحاشية كما عهدها في خضوعها وتملّقها لم تتغيّر، والرعية كما عرفها في خوفها وطاعتها لا تتحرّك ولا تجهر بنواياها فما الذي جرى حتّى ينتابه هذا الضيق؟

يلقي في فمه بحمامة محشوة بالفستق. اسنانه تمزق الجسم الصغير بوحشية ضجرة لكن لسانه لا يجد لها طعما. يزفر ووجهه الشّاحب البارز العظام يطالعه في المرآة الفخمة التي تحتل نصف الحائط.

ـ سادس حمامة التهمها مع الطواجن واللحوم الطرية، وهذه المائدة الزاخرة بالاطعمة أمامي لي كلّها ازدردها بصحونها وصحافها لَوْ أردت ومع ذلك لا أشبع. بل لم أشعر بالشبع قط لم؟ وهذا الوجه النّحيل الذي يشبه وجه متسّول يأكل في الشهر مرّة أهو وجه سلطان له الخيرات والجاه والصولجان والرعية الخاشعة؟

صوت هادىء، عميق لا يدري من أين انطلق يجيبه مكللاً بوقار ساخر:

ـ لانّك عشت جائعا يا مولاي من أجل ذلك أنت لا تشبع ابدا مهما أكلت

عينان جاحظتان تنطلقان من محجريها تجوبان القاعة في غضب صاخب:

ـ من؟ من يتجرأ على مخاطبة السّلطان؟

الصوت الوقور يواصل بلا خوف أو وجل:

ـ لكي تشعر بالشبع يا مولاي يجب أن تأكل وتطعم غيرك. ترغم نفسك على الشعور بالاكتفاء ولا تجعلها تنام كل ليلة سكرى بنشوة الاعتداء.

يعتصر المنديل بيديه وكأنه يعتصر جسم آخر أعدائه. يلقي بكوب من الفضة أرضا. بضربة قدم يدفع بأول كرسي أمامه. نظرات ساخطة ونقمة عمياء تبحث في الاركان عن مجهول يمكن ان يتربص به وينتزع منه الطمأنينة عنوة، تلك الطمأنينة التي عاش دهرا يترصدها دون جدوى. محق من أجلها الاقوياء واستبد بالبؤساء لكنّها دوما شاردة. شاردة مع الراحة والشبع.

ـ فرحة الغير أكبر راحة للنفس المصابة بالجشع. مولاي، هل حاولت أن تقتسم اللقمة يوما مع جائع؟ ان تشعر بأنات مظلوم أو دموع مطارد. لو حاولت يا

مولاي لاكتشفت كم هي لذيذة اللقمة المشتركة و. . .

- لا، لا. لن اسمع أكثر. الي أيها الحراس. ابحثوا عن المعتوه الذي يتجرأ على مخاطبة السلطان بلا اذن ولا حياء.

كالجراد الجائع ينتشرون في القاعة الفسيحة. يبحثون في الزوايا وتحت الكراسي، وخلف الستائر الحريرية. لا وجود لروح تنبض بالحياة غير هيكل السلطان الملتاع يرتعش سخطا ومهانة.

بصوت يحتضر يهتف رئيس الحرّاس وخوف قاتل يكبّل حواسّه:

- لا أحد بالقاعة يا مولاي السّلطان

- كيف لا أحد والصوت الذي خاطبني منذ لحظات من أين جاء وكيف اختفي؟

هل انتهى زمن الاحتضار وحانت ساعة لقاء النفس بربها بعد طول خوف وعناء؟

- مولاي

- اخرجوا من القاعة ودعوني وحيدا. اللعنة على الجميع

عرق بارد يغمر بدنه وابر حادة تغوص بأطرافه. صبّ كأس نبيذ. ابتلع ما فيها دفعة واحدة. صبّ كأسا اخرى. مرّ إلى الكأس الثالثة. الابر ما زالت تشق اطرافه والقلق اللقيط لا يبارح صدره. يلقي بالكأس على الحائط وحلم البارحة يطفو فوق سطح مخيّلته.

كان ملقى في الخلاء، عاري الجسم والذئاب تنهش لحمه. صرخ ذعرا فلم يسمع غير الصّدى يردّد ارتياع صوته. نادى الحرّاس. نادى الجواري والغلمان. لا أحد انتشله. استيقظ جزعا والعرق البارد ينز من مسامه ونظراته تائهة تبحث عن عدوّ لم يعلن بعد عن نفسه يمكن أن يلقي عليه جام سخطه ويكون عبرة للمتهورين. قهقه عاليا وبيده تفاحة بدأ في قضمها:

- من يستطيع التعرض للسلطان؟ اعرف ان الرعية تخشاني وتكرهني. الحاشية تتملقني لقضاء مصالحها والوزير ينتظر هلاكي حالما بعرشي ومع ذلك لا من يقدر على البوح بما في نفسه. لكن الذي يقهرني أنّ عيني أكبر ذئب تتلذذ بنهش لحمي، كانت عينا الوزير. .

يعود يقهقه ساخرا وهو يصب كأسا أخرى. قهقهة أكثر سخرية وتهكما تجيبه. ينتصب واقفا:

- من أيها الوقح؟ أين تختبىء؟

- أنا خلفك وأمامك. في نفسك وفي كل مكان، لكنّك لن تجدني ولن تستطيع الزج بي في معتقل ما، لذا فلا تبحث عنّي

فوق الكرسي يرتمي خائر القوى وحرارة مباغتة تنتزعه من براثن العرق البارد:

- من أنت؟ ان كنت حقّا لا تهاب السلطان فقل من أنت؟

- أنا صوت الحقّ المغتال يا مولاي. الحق الذي قتلته يوم دفنت الكرامة والضّمير لتعتلي العرش

عادت الشهية وزال القلق. نوبة من الضحك تنتابه. ضحك الى ان دمعت عيناه وهاتف في نفسه يقول مطمئنا: كل ما يقال في السلطان هراء بلا طائل

- مولاي سمعت بما وقع فجئت انظر بنفسي ماذا حدث

- وماذا سمعت أيها الوزير؟

- يقولون ان. .

- يقولون ان السلطان يبحث عن عدوّ مجهول في قاعة فارغة وبدأ يسمع أصواتا غريبة وحتما هو في طريقه الى الجنون

- العفو يا مولاي. لقد ازداد اطمئناني وأنا أجدك تضحك وحيدا

- أيها الوزير، هل سمعت يوما بشيء اسمه صوت الحق. . لا. لا تبحث عن كلمة نفاق منمقة أو كلمة

مديح مخادعة متأكد انك لم تسمع شيئا من هـذا. أنت لا ترى ولا تسمع الا ما يردده الناقمون

ـ مولاي

ـ لا حقّ للمملوك في كرسي انتزعـه غـدرا من أصحابه الشرعيين. مملوك بلا حسب ولا نسب ذل الرقاب، استولى على العرش واستأثر بخيرات البلاد.

ـ مولاي لا تصدق كلام واش.

ـ أنا بخير أيها الـوزيـر فـاذهب ولا تعـد إلا إذا دعوتك.

ـ دامت صحّة مولاي ودام عزّه

حلم الأمس ملأ بالفزع قلبي. جعلني أتوقع مأساة فاذا بي أشهد أغرب ملهاة عرفتها حياتي. فلا شرب نخب رعب الوزير وسخافة صوت الحق المستيقظ من سباته فجأة.

يكف عن القهقهة مرغما والصوت الهادىء ينبعث ثانية:

ـ الحق يغفو زمنا. يطمر تحت ركام الظلم دهورا لكنه يا مولاي لن يموت أبدا. وها أنا جئت بعد طول سبات حاملا معي ضميرك الذي قتلته في نفس اليوم ودفنته معي في لحظة استهانة ساحقة

ـ أيها الجاهل الا تعرف ان العرش لا يتقبلنا معا، أنا والضّمير بل لا بدّ من موت أحدنا ليعيش الآخر ويحكم العباد

ـ لكنّنا أقسمنا بألا ندعك تقتلنا ثانية

ـ بل يجب أن تقتلا لكي أعيش. أنا السلطان. كل ما على هـذه الأرض لي أو يجب أن يكون لي. ولـو كنت بلا حقوق شرعية ولا أصل فأنا السلطان. أيها الحق، جئت مع ضميري لم ؟ تركتني أغتالك قبلا فمن الذي أحياك الآن؟

ـ كنت مبهورا بجشع مولاي. ساعدته على قتلي لأرى ما تتوصّل إليه رذالة السلطان

ـ الويل للغرّ الوقح. سأقتلك ثانية، أنت وضميري وكل من يعترض سبيل عرشي. سـأبني القصـور بجماجم الاوغاد واسقي البساتين بالدموع والدّماء. أنا السلطان.. أنا السلطان ولا سلطان غيري

زئير ممـزّق بين الضحك والبكـاء. ضحكـات الاستهـانـة تمتـزج بلعنـات الغضب. الصّحـون والصّحاف والاكواب تتناثر فوق السجاجيد الثمينة والسلطان يضك في جذل مخبول. باب القاعة يفتح ليدخل الوزير وخلفه رئيس الحرّاس وبقية الحاشية. وما زال السلطان يضحك، يركض باحثا في ارجاء القاعة تحت المائدة وتحت الكراسي، يبحث عن عدو مجهول اختبأ في مكان ما كي يدفع به نحو الجنون.

ـ مولاي، ماذا جرى؟ هل أنادي حكيم القصر؟

ـ لست متعبا ولا أريد حكيما فـدعك من الفضـول أيّها الوزير. السلطان يسأل ولا يُسأل. اضحك معي أيّها الوزير لا داعي لمعرفة لـمَ. ما دمت أنا أعرف السّبب

نظرات متواطئة وابتسامات فـاترة وهمهمة خفية تستعد للصرّاخ علانية. والسلطـان يضحك ويضحك ساخرا. صوت الوزير الاجش يهتف وفرحة طاغية ترقص على صدى نبراته:

ـ أيّها القـوم، جنّ السّلطـان لا حـول ولا قـوة الا بالله

ـ أيّها الوغد ماذا تقـول؟ أنت أيضـا تهـذي مثلـه. الويل لك وله

استقرّت الاحلام على ربى الـواقـع المتأهب للفتك واستعدت النفوس لاحتضان طموحات التّحوّل.

ـ جنّ السلطان. أيّة كارثة تحلّ بنا

بقـوة لم يكتشفهـا قبلا ولم يعرف أنّه مـالكهـا الا الساعة، يصرخ شيخ البلاط:

ـ أيّها السّادة، لابدّ من سلطان عاقـل يحكم البـلاد ولا اعقل ولا أكثر عـدلا من وزيـرنـا المعظم. فلتكن البيعة له

يحيا مولانا السّلطان العادل. يحيا الوزير السّلطان في إحدى زنازين القصر وفي زاوية معتمة يباركها الغبار والخنافس وفوق حصير قديم يجلس السلطان المنكود، ممزق الثياب، مشعث الشّعر، متعب النفس والبدن بلا تاج ولا صولجان. في صدره ذكرى الماضي الذي أمسى في لحظة من الزمن بعيدا، بعيدا وفي مقلتيه رؤى من حاضر غادر يبدو مظلما، جاحدا لا يبشر بخير.

ها هي نبوءة تلك العرّافة اللّعينة قد تحقّقت أخيرا بعد عشرة أعوام.

«ستلفظ أيامك باخر أنفاسها في هوّة مظلمة يمرح فيها الندم والجنون، ولن يعضّ يدك الا من رفعته في ساعة حمق

أمرت بقتل العرّافة اللّعينة لكن النّبوءة لم تقتل.

مذ ترك البلاط كفّ عن الضّحك والتّساؤل. كفّ عن الصرّاخ وكسر ما يقع بين يديه، لكنّه لم يكّف عن البكاء والغصّة ما تزال راكعة بحلقه.

الجوع يتلوّى وسط دهاليز بطنه، يتشاجر مع امعائه والغضب الرافض. تمتد أصابعه رغما نحو الرغيف البائت واناء اللبن الرابض أمامه فوق الحصير. يقضم قطعة من الخبز الجاف بأسنان نهمة قد استسلمت فجأة للضيم الطارىء. يشرب من اناء اللبن. لا يترك فيه قطرة. يضع الاناء متنهدا وإحساس بالشّبع يقتحمه لأول مرّة.

ـ أخيرا أيهّا السّلطان المعذّب عرفت الشّبع.. ألم أقل لك انّ الجوع كان في نفسك، لا في بطنك ومن كانت نفسه جائعة فلن يشبع أبدا

يصرخ هلعا وكفّه تمسح قطرات الدمع المتساقطة فوق خديه:

ـ أنت.. ماذا تريد بعد الآن؟ ضاع الملك وضاع العرش وما عاد يهم جوع ولا شبع

ـ بل انكسرت قارورة السمّ وامتلأت الكأس بحليب بارد منعش وها أنا أعود إليك لنعيش معا بعد طول فراق

ـ ويحك أيهّا المعتوه سأقتلك كما قتلتني وانتزعت ملكي

ـ وما جدوى قتلي الآن؟ قتلتني قبلا يوم اعتليت العرش اذ كان لا بقاء لنا معا، واليوم وقد فقدته فما معنى قتلي. صوت الحق ايقظني فلنبق معا علّنا نتجاوز نكبة الأيام

ـ كنت بدونك سلطانا أحكم الإنسان والحيوان

ـ ولم تعرف الراحة أبدا

ـ وما جدوى الراحة بعد أن ضلع الملك والعرش؟

ـ ضاع العرش لكن الحياة باقية

اغمض عينيه وراحة غريبة تستقر بين جوانحه. كأنّه ركض دهرا فوق صهوة جواد جامح. قطع البراري والفيافي وهو يركض بلا توقف. والآن خرّ الجواد صريعا ليلقي بجثة فارسه في مكان ما ويستريح من عناء الركض المجنون.

زفرة حرّة تنطلق من الفم المطبق على ندمه. حاول أن يستعيد ذكرى ما كان، يوم وجد نفسه في حلبة العرش حلمه البطش بالجميع ليستقر التاج فوق رأسه. غير أن الذكرى أبت الخشوع. ضباب يغشي عينيه وعتمة تحجب الرؤية. فلم يبق أمامه الا الاستسلام للنّوم...



لما رمى برأسه والكتلة الملحقة به على الفراش طلبا للراحة أحس كأنه يغطس في بركة وحل من قيح يذهب الرغبة في الراحة .

ظن ان بقاءه في قاعة المحاضرات وقتا طويلا مملوءا بدخان السجائر والأفكار هو الذي يتحكم في إحساسه الحالي ولا يهيء مزاجه للنعاس .

انهالت على ذهني كلماتهم مسامير صدئة فشقت نسيج عقلي طرقات متداخلة لا تعرف لها بداية ونهاية. فلا الآراء المعروضة واضحة ولا اللغة التي صيغت بها خاضعة لقاعدة نحوية شائعة .

داخلني وقت حث الخطيب السامعين التخلي عن آرائهم واعتناق فكره الجديد إحساس بأن زبانية تدخلني قارورة وتغلق علي فلا أظفر بقطرة هواء .

أراد أن يضغط على نفسه حتى ينام علّه ينسى المشهد. أخذ يستمع إلى نفخ يهز طبلتي أذنيه هزا عنيفا ويسري بعد ذلك في كل مسام الرأس .

كان النفخ مشبعا برائحة عفنة كالصنان المعتق، ثقلت الرائحة الكريهة على أنفه حتى انحرفت أجزاؤه عن مواضعها . كانت الرائحة تتمدد في فراغات أنفه ثعبانا يضخ سما أو قوادا يشيع الرذيلة .

هي ولا ريب العرق اللاصق السائل على جثث أبناء الخمرة الذين تضيق بهم الحانة المواجهة شرفة شقتي أو الأخرى التي تقع أسفلها .

ما لهؤلاء البغال أكلة الحصباء لا يشربون مجموعات قليلة حتى يحافظوا على نقاوة هواء الجدران؟

من أي شيء يفرون ؟

تضاعفت حدة الرائحة الكريهة بعد غلقه نافذة الشرفة فخيل إليه أنها تنبعث من ثيابه التي كساها العرق في هذا اليوم القائظ الذي أمضاه في إصلاح الامتحانات .

نهض متثاقلا متوترا ككلب ينبح ونزع ثيابه وتمدد من جديد الا أن الهواء بقي يصل إليه لزجا حامضا نتنا كالكذب كخداع الصديق صديقه، كالغش كالعنف .

عند ذلك أخذت مدية ومزقت بها ثيابي، وقد استحسنت صنيعي لأنه خلصني من أمتعة قديمة كرهت رؤيتها وصممت على النوم ولو مقدارا قليلا من ليل شهر «جويلية» .

ولما هم النوم بتحيتي انبعث صوت مذياع جاري بائع البقول عاليا بأغاني وترانيم وخطب كالمخالب تجرح أذني وضميري .

وكلما ارتفعت الأصوات قويت الرائحة العفنة .

في الصباح لبس على عجل طالبا التجول في المدينة علّ التعب ينسيه معاناة البارحة، كان يسير تائها كالمؤمن أضاع سبحته والملك سقط من عرشه والطالب زلت قدمه على ظهر الحمار الذي يتدرب على ركوبه كامل العام .

قبل شروق الشمس كان الهواء منعشا . قبل امتلاء الشوارع كان النسيم ينفذ في خلاياه يطهرها من رائحة البارحة .

http://archivebeta.Sakhrit.com

بـزغت الشمس. أخذت الشوارع تمتلىء كالمستشفيات أو السجون أو المدارس الحديثة .

علا الضجيج مختلطا بدخان السيارات والسجائر والشتم وعلامات المرور الحمراء وغش باعة الحلوى والاحذية والكلام .

قفز أمامي ثور هائج من شاحنة . أخذ الثور يركض في كل الاتجاهات دائسا من يصادفه .

قفز جسم معدني شبيه بالكلب وانهال بعصاه على سائق الشاحنة .

انهال أيضا صاحب السيارة الفخمة على سائق الدراجة أمامه بمزماره القوي وشتائمه .

دفعت بمزماره القوي وشتائمه .

دفعت الأم طفلتها الصغيرة فانكب وجهها داميا على الرصيف .

دفع آخر المومس الجميلة النازحة وراء الباب الخلفي لسيارته .

صفعتني عناوين الصحف اليومية بلونها الاحمر الداعي الى حفظ قصة المصالحة بين الذئب والخروف وفق شروط عادلة ترعى خصائص الذئب وتبقي صفات الخروف ومن أهمها حق الذئب في ان يتعشى الخروف الاسمر الصوف ان لم يجد خروفا أبيض.

أخذ رأسه ينتفخ، ينتفخ. أخرج قطنة . وضعها على أنفه ، جرى .

يجري .

سيجري .

حيثما سار تصفعه الرائحة الكريهة .

يعدو كالمعتوه يلاحقه عقله المنضبط .

بقدر الجري يقوى العفن، توقع أن جيفة عملاقة تجثم على المدينة، بحث طويلا عن قطع اللحم المتعفنة في كل موضع يخترقه فلم يعثر عليها .

رأى أن الفرار لا نفع منه، عاد إليه تمهله .

لعل الجيفة وهم نبت في حواسي فصدقه عقلي، ألا تكون حالة مبثوثة في . . . لا ريب أنها تنبعث من هندسة المدينة ، من شكلها .

ارتسمت في ذهنه صورة الهرم تنوء قاعدة أحجاره تحت ثقل صخور القمة السامقة .

لولا القاعدة المغمورة ما سمقت الذروة. هذا هو سر الاهرام .

وقف على حافة الشاطىء . تراءت له صورته على صفحة الماء ممتزجة به، فلا هي تعلوه ولا هو يعلوها. حدق في طفولته تنبعث طرية من مرآة الموج. تابع الاطفال يسبحون عراة كالفضيلة .

ناداه المشهد بعطره . نزع ثيابه ورمى بجسمه وفكره في اليمّ ليشم نور الطفولة الآتية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آخر الدراويش

محيي الدين خريف

صب خمرته في قواريرهم
بعدما أسكروه
ومضى لا رجوع
وكيف يعود الذي قيّدوه
أنظري إنّ نارهم أشرقت
ومصابيحهم نوّرت
وأناشيدهم شرّقت
ثم من بعدها غرّبت

وعلى شفة لا تمل من الذكر
قد أينعت
والهوى مهرجان
والحديث به فاضت الشفتان
وأنا لا قريب فأعرف قربي
أو بعيد فأسكت شعري بقلبي
ليس الا الثواني تمزقني
يا لهزء الثواني
انها القيد ليس له من فكاك
وعذاب الأغاني
حين يمتزج الحزن بالدمع
عبر محطات هذا الزمان
وتخلو الشباك
كم مشينا، وكم قد مشينا، مشينا
لم تعد ترسم الذاكرة
ما تراه العيون
كم رأينا وكم قد رأينا رأينا
أين منّا السهول، اللقاءات، غمغمة الحب . قطر الندى بلبل الفجر ، أطباق ورد البكور، العيون البريئة، خبز الصباح المبلل بالدمع . نار القرى، والضحى ، والعشيات ، والوقفة الرائعة .
عند باب النهار الخجول
أين أين الدراويش يسعون جريا لدق الطبول
والحرير يمس الهواء بأجنحة من حياء قديم
لا تعيدي الأباريق انى ختمت عليها
وأقسمت أن لا أهيم

1990/8/20

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للوطن أيضا

شعر: علي الفزاع

* المرحلة (مقاطع من قصيدة)

هي ذي الشمس تشرقُ ثانية ،
تمسح الغيم عن وجهها ،
وتعود إلى كهفها الزوبعة . .
وإذن آن أن نجمع الآن أوراقنا
ونعيد الذي بعثرته الرياحُ من الأمتعة
آن أن نأكل الآن من شجر ،
يُسقط الورقَ الغضَ عن عورتنا
ويحرر كل هذي الوجوه من الأقنعة . .
آن أن نمثل الآن بين يدي وطن ،
لم تكن أي نافذة من نوافذه مشرعة
آن أن نمثل الآن قدّامه ،
ليرى أيّنا كان في الليل ينتفُ لحيته
ويرى أيّنا كان في لحظة الوجد يبكي معهْ . .

* بيان رقم 101

غيمةٌ للرحيل
ويوصله لجميع الجهات
والبلاد التي كنت ودّعتها
واحتوتني دروب بلا عدد
وأنا أحملها في دمي مثل أيقونة للشتات
ها أنا بعد دهر من الدم والشهداء
وعلى منبر لجميع اللغات
ها أنا أعلن الآن أني أغسل منها يدي
وأقول بملء دمي : الحروب انتهت والذي فات ماتْ
ثم ألقي سلاحي وأوسمتي
وأدور على السادة الحاضرين أقبلهم
وعلى جبهتي تغزل الريح إكليلها
وتغمدني بوشاح من العار واللعنات
إيه يا وطنا لم نزل ندعي أنه آخر الأمنيات
ونواصل قدام شيبته كذبتنا ونغني له أجمل الأغنيات
أو لست ترى عرينا
وأولو الأمر منا إذا قلت هاكم : أتوا
ويدير لك الظهر أشرفهم
إن توجّعت أو قلت : هات
أولست ترى أنني أخلع الآن جلدي وقلبي
أعتلي منبرا لجميع اللغات
ثم أنعب كالبوم من فوقه : /
«الحروب انتهت . . والذي فات مات»
ويجيء الصدى
مثقلا بالرؤى ، ودم الشهداء
الحروب التي ابتدأت
ما انتهت
والذي فات لا لم يمت
وهو كالغد لابد آت

عمان ـ الأردن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أولاد كلّ الأولاد

بديع بن مبروك

يحط على الوردة المشتهاة
. . . الوردة الحمراء المشتهاة
متفتحة كالمساء
للمســـاء
للدنيـــا
الولد المسائيّ
هائم كالمساء
في أنف المدينة
كطيف الصيف
هذا الشتاء
هذا الوند
للتفاصيل
إلا للولد !
هذا الولد
يقطف الوردة
فتخونه الوردة

كقطعة الحلوى
في يد الأولاد !
. . . يا أحبابي
يا طائرين
يا أولاد . . .
تهشّ الأتعاب عليكم
من وراء بلّور شقوتكم
فلا تعبئــون . .
بالنساء في المدينة
وبالملّيم القليل
يجرحكـــمْ
ولا تعبئون بالأتعاب
. . . طابت لكم أيامكم
لكم كل شقوتكم
كل تحليقكم
ولنا نحن العذاب !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النملة الطائرة !

حافظ محفوظ

(1)

عندما كانت الأرض طائعة ،
كنت ريحا .
وها هي تصبح عاصفة ،
فأصيرُ رمالاً وملحًا .
كان يفصلنا سرَبُ نمل، أكادُ أسميه حصنا .
عيونٌ تُعتّم نظرتَها ساحة الروح .
نجمٌ يحُيط رُتوقَ الظّلام وينظر في شبه خوف ،
إلى الشرفات ،
إلى برك أجْلَت انعكاسَ السماء إلى لحظة البوحِ
من يَمنعُ الطائر المتباهي برقصتَه أن ينامَ معي
فوق هذا السّحاب ؟
من يمنع الأرض ثانية أن تكون مرايا ؟

(2)

غدا يحلم البحر بالثلج .
من يحلم الآن غيرك بالثلج ،
ينزلُ من كفّ جنيّة ؟
ربّما هي تنثره فوق قبر حبيبٍ
أهذي المياه قبورٌ ؟
وهذا السّمك ،
إذنْ كيف يحيى السمكْ ؟

(3)

إنني المتبقّي من النّمل .
أحدسُ أن المراكب فارغةٌ ،
أو تكاد
وأحدس أنّك تنهضُ بعد غد من سباتك
تحمل جنية الثلج ، تحضنهاً ،
أو تكاد
وأحدس أنك قبل الصباح ، وقبل انتهاء الغناءْ
ستأتي إلى مسكني المتهدّم تحت نعالكَ ؛
تطلبُ قمحَ الشتاءْ

(4)

للعروس الوحيدة في مخمل الليل
يشعلها قلق ويراودها كحلها
لليد القمرية ، تهبط من دفئها القدسي،
لمزلاج مغلقها ،
لشقوق نوافذها ،
لصواري المعادن ملتفةً كالحريق
كجرعة ماءْ

(5)

سأحمل قمحي، أفتته
حبّةً . . .
حبّةً

للعروس الوحيدة ،
للثلج ،
للسمكات التي تسبح الآن في القبر ،
للطيور ، تراقبني ثم تغمضُ أعينها لأنام

لعاصفة جردت شجر الكون من خطوات الحمام
لهذا الصبيّ على مدرج القسم ،
يحلم بالبحر والأخطبوط
وبالنملة الطّائرهْ



افتتاح الموسم الثقافي 90/91

السيد وزير الثقافة والإعلام في ندوة صحفية:

- القطع مع عقلية الثقافة المناسبتية
- بلورة برنامج ثقافي متكامل يستوعب جميع التصورات الثقافية للأطراف المعنية
- تعميق الشعار: الثقافة النخبوية للجميع

● أعلن الأستاذ أحمد خالد وزير الثقافة والاعلام عن إنطلاقة الموسم الثقافي 90/1991 وذلك خلال الندوة الصحفية التي عقدها صبيحة الرابع من أكتوبر بمقر الوزارة بالقصبة وحضرها ممثلون عن وسائل الاعلام إلى جانب المسؤولين عن الهياكل الثقافية والمصالح التابعة إلى الوزارة.

وقد أكد السيد أحمد خالد في مستهل حديثه أن انطلاقة الموسم الثقافي الجديد تدفعها عقلية جديدة وتصور جديد للعمل الثقافي على أنه ليس عملا مناسبتيا بل جهدا يوميا نصنعه على مدى الأيام. وأضاف ان من غايات هذه العودة الثقافية في الموسم الثقافي 90/91 هو اعطاء الحياة الاجتماعية نكهة شبيهة بنكهة العودة المدرسية والعودة المهنية بعد عطلة الصيف والعودة السياسية، من أجل إحداث التوازن بين العمل والدرس والترويح ذلك أن الثقافة تلعب دورا أساسيا في ترسيخ القيمة الحقيقية للعمل. كما ان الثقافة هي الحافز على اتقان العمل وجودته.

وذكر السيد الوزير أن العودة الثقافية تندرج ضمن الخطة الثقافية التي وضعتها وزارة الثقافة والإعلام كمحطة من محطات تركيز خطة ثقافية تخدم الاهداف التالية:

- **القطع** مع العقلية المناسبتية التي أفرزتها ظاهرة المهرجانات التي جعلتها الوزارة، خلال الصائفة الماضية - توظف لخدمة الثقافة الحق، وتتجه نحو الترشيد الذاتي.

- **التذكير** أن العمل الثقافي جهد يومي متواصل وان الثقافة عمل متكامل يقوم به المبدعون والفنانون يستفيد منه كل مواطن.

- حفز همم المبدعين من أجل توفير انتاج أكبر وأهم وضمان برمجة أدق لمختلف التظاهرات

- مصالحة الجماهير مع مبدعيها وإنهاء عصر التهميش وصورة الفنان الخارج عن كل الأطر الاجتماعية، من أجل فنان منصهر في المحيط ويكون له دور لن يعوضه فيه أحد.

- إعطاء الحياة الإجتماعية التي تستأنف نشاطها في هذه الفترة بعدا ثقافيا يحقق التوازن الضروري والأساسي لأي مجتمع يأبى التطرف. ففي ضمان هذا التوافق والتضامن سدّ لكل الفراغات وحثّ على العمل الذي يبقى القيمة الثابتة في كل مجتمع.

- توضيح الرؤيا في واقعنا الثقافي الذي حجبته التظاهرات المناسبتية بما يضمن تحقيق هدفين أولهما توجيه امكانيات الوزارة للملفات الكبرى المتعلقة بالتكوين والتخطيط لأن أهم الركائز في العمل الثقافي هو التكوين ومنه التعهد المستمر لرجال الثقافة الذين يحتاجون الى التجدد الدائم. أما ثاني الأهداف فهو رد الاعتبار للقيم الحقيقية في العمل الابداعي بما يمكن

الـوزارة من التصرف الأفضـل في دعم المبـدعين على أساس التواصل والجودة.

وذكر السيد الوزير في مجـال التشجيـع على الانتـاج انه آن الأوان لكي تراجع الوزارة مقاييسها فتركز على تشجيع الجودة ولا تنسى المواهب الواعدة.

- رد الاعتبار لمهرجاناتنا الصيفية حيث تبدأ برمجتها منذ الخريف حتى لا تكون هذه المهـرجـانـات سـوقـا لغايات نفعية ضيقة لأنـه لا يمكن تـرسيـخ التقـاليـد الثقافية إلا بتواصل سند صحيح.

- مواصلة تعميق الشعار «الثقافة النخبوية للجميع» تجسيدا لإرادة الإرتفاع بالذوق العام في كل قطـاعـات الثقافة بما فيها قطاع النشر.

وأكد السيد أحمد خالـد في هـذا المجال على عمـل الجهات في مجال استنهاض الهمم حتى لا يكون العمل الثقافي عملا فوقيا. وذكر أن مـا تـرسلـه الـوزارة إلى الجهات يجب ان يكون تطعيما لما تبتكره هذه الجهات. وأضاف السيد الوزير أن التلفزة الوطنية ستقـوم بنقـل أهم فقرات الموسم الثقافي لتمكين أكبر عـدد ممكن من التمتع بثقافة جيدة.

وقـد خلص السيـد وزيـر الثقـافـة والاعـلام الى الحديث عن عيد الثقافة وهـو اليـوم الـوطني للثقـافـة الذي أقره رئيس الدولـة تكـريـما لـرجـال الثقـافـة في تونس، والذي يكون مناسبة لتوسيم المبدعين وتكريم الفائزين بالجوائز التقديرية.

وقد ذكر السيد الوزير ان هنالك صعوبـات مـاديـة وهيكلية قد تعترض الموسم الثقافي 90/91 وأشار إلى أن الصعـوبـات الهيكليـة هي الأخطـر ذلك أن أغلب الهياكل مسخرة للتظاهـرات المنـاسبتيـة كـما أن أغلب المنتجين فرقا وأفرادا كادوا أن لا يتحركوا إلا بمناسبـة المهرجانات الصيفية. وأضاف، في هذا الإطار، نحن عازمون على إنهاء عقلية الثقافة بمناسبـة، وعـازمـون على جعل المنتجين يغيرون ما بأنفسهم.

وفي حديثه عن وضع استراتيجية متكاملـة للثقـافـة تعنى بتنفيذها كـل الأطـراف المعنية التي تستمـد من معين واحد مسؤولية النهوض بثقافتنا الوطنية وضـمان اشعاعها ذكر السيد الوزير أنه وقع بعث لجان مشتركة تجمـع ممثلين عن وزارة الشؤون الاجتـماعيـة ووزارة الشباب والطفولة لجعل المادة الثقـافيـة حـاضرة حيث يكون الأطفال والشباب، ذلك أن تغييب الثقـافـة من المؤسسة التربوية والإجتماعية جعلنا نحصد ما حصدناه من تطرف وضياع وفقدان توازن في ناشئتنا.

وفي هذا الاطار تم الاتفاق مع وزارة التربية لتكون مادة المسرح مادة رسمية في المعاهد الثانوية. كذلك تم الإتفاق مع وزارة الشؤون الاجتماعيـة قصـد الإعتنـاء بأبناء تونس في المهاجر الأوروبية قصد ترسيخ هويتهم الثقافية العربية الإسلامية. كـذلك الشـأن مـع وزارة الشباب والطفولة قصد تـوحيـد الـرؤيـا والتصرف في دور الشبـاب والطفـولـة. كـذلـك وقـع التنسيق مـع الجماعات العمومية المحلية كالبلديات ومدينة تونس.

وفي ميدان التشريع تحدث السيد الوزيـر عن إعـادة هيكلة الفرقة القوميـة للفنـون الشعبيـة، وعن إعـداد متحف قومي للفنون التشكيلية.

وذكر السيـد وزيـر الثقـافـة والاعـلام أن الـوزارة تواصل تطبيق القـرارات التي صـدرت عن المجـالس الوزارية المضيقة التي تهم القطاعات الثقافية.

وفي ختام تحليله للأهداف من البرمجة الثقافية لموسم 90/91 للثلاثة أشهر الأولى قدم السيد أحمـد خـالـد عرضا لهذه البرمجة التي تشمـل 414 عرضا ثقافيا في كـل القطـاعـات من مسرح ومـوسيقى ومعـارض تشكيلية ومحاضرات منهـا 4 ندوات وملتقيات دوليـة 886 عرضا مسرحيا لمجمـوع 26 فرقة مسرحيـة بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محترفة وهاوية بالإضافة إلى 150 عرضا خلال الاحتفال بأسبوع المسرح التونسي من 7 إلى 15 نوفمبر كذلك 81 عرضا موسيقيا، و28 معرضا للفن التشكيلي، و260 شريطا سينمائيا، و92 شريط فيديو توزع على كل الولايات.

أما إذا أضفنا إلى كل هذه العروض العروض الجهوية فإن عددها يصل إلى 1680 عرضا.

وفي ختام هذا العرض ذكر السيد الوزير أن النسبة المائوية كمساهمة الوزارة في هذه البرمجة تقدر بـ 31٪ وهي نسبة معقولة، وذلك حتى يفسح المجال إلى مبادرة الجهات.

● خيرة . ش.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المؤتمر الثالث والعشرون لرابطة الجمعيات الفلسفية المستعملة للغة الفرنسية المنعقد بالحمامات

«النقد والإختلاف»

متابعة: سيد ولد أباه

الفلسفة المعاصرة منذ كانط، تتلخص في مجهود نقدي واسع، ازاء «العقل» كأداة انتاج معرفي وكموضوع لممارسة السؤال الفلسفي ذاته. ومن ثم تتحقق لحظة الحداثة في الفلسفة في أفق الاشكالية النقدية التي اتخذت صيغا متعددة عبر انفناءاتها المختلفة (الجدلية الهيغلية ـ نقد الايديولوجيا لدى ماركس ـ الجينالوجيا النيتشوية..).

واليوم يكتسي السؤال النقدي صيغة جديدة من خلال فلسفات الاختلاف (هايدغر/فوكو/دلوز/دريدا ...) التي تكاد تكتسح اليوم الساحة الفلسفية، بما فيها الساحة العربية، التي بدأت تتعرف على هذه الفلسفات في الحقبة الاخيرة. ذلك ان النقد يشكل عمق سؤال «الاختلاف» باعتباره يتجذر في استراتيجية «قلب» (نيتشة) أو «تدمير» (هايدغر) أو «تفكيك» (دريدا) الانساق الميتافيزيقية المكتملة التي تماهت في تاريخ الفلسفة مع القول التقليدي الذي يفصح عن «الحقائق النهائية» حيث يندمج نظام الوجود مع نظام الحقيقة.

إن الثورات المعرفية الكبرى التي عرفتها مجالات اللغة والتاريخ والعلوم قد أجبرت الفلسفة على إعادة بناء سؤالها في اتجاه تجاوز عقلانية سائدة مغلقة قائمة على «وهم التطابق» و«اتصالية الوعي»، و«أحادية الحقيقة»، ومن ثم أصبحنا أمام فضاء ابستمي جديد يؤسس مجالا دلاليا جديدا، وموقفا تأويليا نقديا، قائما على التعددية، منفتحا على الاختلاف.

لسبر مناحي هذا الفضاء الابستمي، إلتأم المؤتمر الفلسفي الثالث والعشرون للجمعيات الفلسفية المستعملة للغة الفرنسية، بمدينة الحمامات التونسية أيام الثاني والثالث والرابع سبتمبر 1990، وهو المؤتمر الذي يعقد أول مرة خارج البلدان الغربية، وقد استضافته ونظمته الجمعية التونسية للدراسات الفلسفية واختارت له موضوعا، هذه الاشكالية المتميزة في الحقل الفلسفي المعاصر: «النقد والاختلاف»، وقد شاركت في الندوة مجموعة كبيرة من الأساتذة الفلسفيين والمفكرين، قدموا من القارات الاربع (آسيا ـ افريقيا ـ أوروبا ـ أمريكا)، وكان الحضور التونسي والعربي متميزا، رغم كثافة التواجد الاجنبي، الذي كان متوقعا على كل حال.

أما اعمال الندوة، فتوزعت الى محاضرات علنية، وطاولات مستديرة، وحلقات نقاش، امتدت طوال الأيام الثلاثة صباحا ومساء، وشدت انظار اعداد هامة من الطلبة والمثقفين والصحافيين الذين جاءوا لتغطية هذا الحدث الثقافي الهام **(الاختلاف وحوار**

http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحضارات) ولقد انطلقت أعمال المؤتمر تحت اشراف السيد كاتب الدولة للتعليم العالي الذي افتتح فعاليات الندوة، قبل ان يعطي الكلمة للسيدين «جاك دونت» الفيلسوف الفرنسي المعروف، ورئيس رابطة الجمعيات الفلسفية المستعملة (للغة الفرنسية) و «علي الشنوفي»، الامين العام للجمعية التونسية للدراسات الفلسفية، وقد عملا على ابراز أهمية المحور المطروح للبحث والنقاش على المؤتمرين، والاسئلة الفلسفية الهامة التي تفجرها.

ونلاحظ هنا، ان المشاركين قد طرقوا تحت هذا العنوان مواضيع شتى، تحيل مباشرة الى موضوع النقاش. فقد ركزت بعض البحوث على طرح الإشكال المذكور وتوضيحه من خلال المساءلة الفلسفية، ولابد ان نبرز في هذا الصدد المحاضرة القيمة التي ألقاها الفيلسوف الفرنسي «جان توسان ديزانتي» تحت عنوان «ماذا يعني النقد؟»؛ والتي كشف فيها بعمق وسعة اطلاع عن الجذور اليونانية لسؤال النقد، راجعا الى نص «برمنيدس» لاجلاء دلالة العبارة التي ترجع الى القاموس الطبي والحربي اليوناني قبل ان يفتح مجموعة من التساؤلات الواسعة التي تخص قراءة النص الفلسفي ودلالاته. كما نشير في هذا السياق ذاته الى محاضرة الاستاذ عبد الوهاب بوحدية» (تونس) حول «النقد والاختلاف وحوار الحضارات»، التي رجع فيها الى نصوص تراثية شتى، مبينا ان الحضارة العربية الاسلامية لم تقم على هدم الآخر، ومحاربته، بل هي حضارة قامت على الاختلاف ومحاورة الآخر واستيعابه، والانطلاق لاكتشافه. ومن ثم فان علاقتنا اليوم بالثقافة الغربية، يجب ان تكون بمنأى عن عقد الهيمنة والرضوخ، كما يجب ان تكون بعيدا عن الرفض الصارم والصدام والمواجهة، ذلك ان الهوية لا تتحدد الا بالآخر، كما أن العلاقة بالآخر، لابد ان تنطلق من مقومات الوعي بالذات والهوية الحضارية المتميزة.

النقد وتاريخ الفلسفة

أما المحور الثاني الأساسي : فهو تاريخ الفلسفة : فقد حرص جل الباحثين على تتبع مناحيِ هذا الإشكال، عبر تشعبات تاريخ الفلسفة، في حقباته المختلفة.

فقد رجع الى اليونان مثلا كل من الباحث البلجيكي «دشرنان» الذي عالج الموضوع من خلال الكتاب الثاني من تاريخ «هيروديت»، أما الاستاذة اليونانية «آنا كلسيدو» فحاولت تتبع القراءات المختلفة لمحاورة «برمنيدس» الافلاطونية، التي طرحت تصورا معينا للاختلاف ظل حيا ومثيرا، وقد قدمت الباحثة حصيلة نقدية لهذه القراءات مركزة على القراءة الهيغلية، وبالخصوص على الفلسفة الافلوطونية التي تجاوزت المأزق الذي تقود إليه التعددية الافلاطونية، لاقامة تصور «الوحي توحيدي».

كما حظيت الفلسفة الحديثة باهتمام مماثل، نذكر في هذا الاطار البحوث المتعددة التي حظي بها اسبينوزا وقد عالجت هذه البحوث منهجية نقد النصوص الدينية و «نظرية الجوهر والاختلاف، وهي كلها مناح من الاشكالية النقدية لدى اسبينوزا التي أثارت في السنوات الاخيرة اهتماما متزايدا لدى مؤرخي الفلسفة.

وبالاضافة الى اسبينوزا، قدمت ابحاث حول «الاستراتيجية النقدية لدى هوبز» (صالح مصباح - تونس) ، و«الاختلاف والنقد في فلسفة ديكارت الاخلاقية» (شافيز دلميديا - البرتغال) و«نقد الاختلاف بين المذاهب الحديثة لدى لايبنتز» (ريتشارد بوديس - كندا).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الباحثة الكندية «لويز مارسل لاكوست» فقد تحدثت عن تماثلية الاختلافات في فكر روسو»، وبينت أن روسو ليس كما يظن عادة «بطل المساواة»، بل ان مشروعه النقدي يرفض بعض أشكال اللامساواة «الاخلاقية» و«السياسية» ، بينما ظل يدافع عن بعض الاشكال الاخرى من اللامساواة «الفيزيائية» أو «الطبيعية»؛ وترى الباحثة ان هذا الانزياح في تصور الاختلاف هو مصدر الخلط الكبير لدى قراء روسو .

أما الاستاذ «جان قراري» (فرنسا) فقد بين في بحثه حول «الاختلاف في نقدية كانط»، انه إذا كان كل مشروع فلسفي يتضمن لحظة نقدية بمعنى ما ودرجة معينة، فان النقد لدى كانط هو الذي يولد النسق، باعتبار المنظومة الكانطية تتحدد بصفة شاملة وجذرية كمنظومة «النقد» وهي بذلك تنشيء منهجا يمكن من التقويم الصارم لسلطة العقل الانساني في كل الميادين التي يمارس فيها نشاطه. وقد جلبت الفلسفة المعاصرة اهتماما مماثلا، حيث تناولت مجموعة من البحوث «هيغل» و«ماركس» و«نيتشة» و «هايدغر» ، وفلسفات «ما بعد الحداثة». نذكر في هذا السياق محاضرة الاستاذ «سوكراتيس دليفوياتزيس» (اليونان)، الذي تحدث عن «اركيولوجيا الاختلاف»، مبرزا ان فلسفات الاختلاف قد قامت بفضل التحول من التحليلية المقالية أو نرجسية الذات، الى التأويل التاريخي للاختلافات ، وقد اقتضى هذا التحول قلب المقاييس الفينمونولوجية من النمط الهايدغري، وبالتالي تقويض الثنائية القصدية (الذات والموضوع)، وإخراج هذه الفينمونولوجيا من دائرتها المعرفية الخالصة، لتتفتح على «الخارج» بعيدا عن سيادة الوعي ومركزية الذات.

ففي حين ربط الاستاذ «ارجافيك» (يوغوسلافيا) بين فلسفة ما بعد الحداثة والفن المعاصر، اقتصر بحث «كولا ملوس» (كندا) على نقدية «هابرماس» موضحا ان نظرية «الفعل التواصلي» هي أطروحة كانطية جديدة، تربط بين «النشاط الادواتي» و«النشاط التواصلي» انطلاقا من قيم شمولية، تصطدم ببعض العوائق الابستمولوجية التي حاول البحث الكشف عنها .

أما الاستاذ «غانم هنا» (سوريا)، فقد قدم قراءة نقدية طريفة لفلسفات الاختلاف في فرنسا (دلوز - ليوتار - لفيناس - دريدا)، حاول فيها ان يكشف عن «العمق اليهودي» لهذه الفلسفات التي تستوحى من «النصوص المقدسة» موقفا يركز على التعددية والاختلاف ويفضح اقصاء الآخر، لكن عندما نتبين الامر جليا، نجد ان «الآخر» هنا هو دائما اليهودي المقموع المقصي، بينما لا يقع الحديث عن الآخر غير اليهودي، الذي يسلط عليه اليوم اضطهاد أمر وأقسى، ويصل الاستاذ منا الى هذه النتيجة : ان فلسفات الاختلاف هي في الحقيقة «صدى لتعصب ديني وان بدت في قالب فلسفي» .

تحولات اختلافية

أما المحور الآخر الاساسي فهو المحور «الابستمولوجي»، الذي استقطب اهتماما كبيرا. نذكر في هذا الباب بحث الاستاذ «رضا عزوز» (تونس) حول «فلسفة الاختلاف لدى باشلار» و«أوديل سوفيل» (فرنسا) حول «النقد والاختلاف في ابستمولوجيا باشلار .

كما تندرج في السياق ذاته مداخلات «إيفون كينيو» (فرنسا) حول «النقد العلمي» و«زينب الشارني» (تونس) حول «النقد والتماثل والتغير لدى أوجست كونت».

ونقف هنا عند بحث الاستاذ «عمر الشارني»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(تونس) الذي تناول اشكالية «الاختلاف والتنوع والانتقاء»، من منظور نظرية الانتقاء الطبيعي لدى داروين، ومن خلال الرسم الثلاثي القائمة عليه : الصراع، الانتقاء، التنوع. وهنا يقف صاحب البحث عند التمييز الدارويني بين «التنوع» و«الاتجاه نحو التنوع»، وهو التمييز الذي يرجع الى الفصل بين ما هو فردي وما هو جماعي، مبينا ان الانتقاء الطبيعي هو الذي يسمح بالمرور من مستوى الى آخر.

أما المحور الأخير الذي نقف عنده هنا، فهو محور «الاستتيقا»، الذي كان موضوع مداخلات طريفة، منها مداخلة «روبرتو كاساتي» (سويسرا) حول «هوية العمل الموسيقي» و«كمال قحة» (تونس) حول «الإختلاف كتعبير استيتيقي عن الموت»، وقد بين في بحثه الجانب الميثولوجي في النظر الى الاختلاف كمرجع تأسيسي في ميثولوجيا الابداع التي تجد في الاختلاف تعبيرا عن مسار الانفصال العنيف عن الهوية وانشطارها .

في السياق ذاته، نذكر بحث الاستاذة «رشيدة التريكي» (تونس) الذي تناولت فيه «الاستيتيقا والاختلاف»، وانطلقت فيه من فكرة ان تاريخ الفن هو تاريخ ثورات شكلية تعبر عن تحولات كبرى في الادراك والحس الجمالي. وقد قدمت الباحثة أمثلة دالة للبرهنة على ان التحولات التي عرفها الفن هي في حقيقتها «تحولات اختلافية» في شكل إدراك الفضاء وفي الصياغة الجمالية للحدث والمعيش، إذ أن جوهر الادراك الجمالي هو تعددية العوالم الممكنة والاكتشاف المتعدد الاوجه والاشكال .

الاختلاف أو الهوية

وعلى هامش هذه الورشات، التأمت ندوات مستديرة، نذكر منها بالخصوص تلك التي أشرف عليها الاستاذ عز الدين باش شاوش ، وتناولت موضوع «الخطاب التاريخي»، وقد قدم لها الاستاذ باش شاوش بحديث مركز، تناول فيها الاشكالات التي يقوم عليها «ابستمولوجيا التاريخ الجديد»، مركزا على تراث مدرسة «الحوليات» والآفاق النظرية الكبرى التي دشنتها، والتي حددت اتجاها جديدا في كتابة التاريخ وضبط الحدث ومقاربته منهجيا.

كما نذكر في هذا الصدد الطاولة المستديرة التي اشرف عليها «فرانسوا لاريال» (فرنسا) حول «فلسفات الاختلاف : مدخل نقدي»، وقد تناول في بدايتها لاريال موضوع «الاختلاف أو الهوية : مستقبل الفكر» ؟

فقد أثارت محاضرته جملة من التساؤلات الهامة حول مسار الفلسفة المعاصرة، وما عبر عنه بعض المتدخلين «بالمأزق المسدود» الذي تتجه إليه الان، وأفضى النقاش الى اعادة طرح القول الهيغلي «بموت الفلسفة».

ولقد ترأس الجلسة الختامية السيد وزير الثقافة والاعلام التونسي أحمد خالد الذي ألقى محاضرة رجع فيها الى الجذور التراثية لاشكالية «النقد والاختلاف» مركزا على ضرورة ارساء التعددية والاختلاف والبعد النقدي في الحوار الفكري والسياسي بعيدا عن أي «تعصب أصولي أو ايديولوجي» وفي اتجاه اغناء تراثنا الفكري وانفتاحه على قيم الحداثة والتجديد.

وقد تم اختتام المؤتمر مساء 4 سبتمبر 1990 من طرف السيدين «جاك دونت» و«علي الشنوفي»، اللذين ابرزا نجاح المؤتمر الحالي وأثنيا على الظروف الطيبة التي دارت فيها وقائعه وفعالياته وهو ما ينبىء بمستقبل زاهر للفلسفة التونسية التي بدأت تعرف في السنوات الأخيرة اشعاعا متميزا بدأ يمتد الى كل انحاء الوطن العربي .

جامعة انواكشوط ـ موريتانيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الندوة الإسلامية السابعة عشرة حول:

الأصالة والمعاصرة في الفكر الإسلامي

خيرة الشيباني

● تحت عنوان «الأصالة والمعاصرة في الفكر الاسلامي» التأمت الندوة الإسلامية السابعة عشرة بمدينة القيروان وذلك من 22 إلى 24 سبتمبر الماضي بحضور العديد من الباحثين والعلماء من تونس والمغرب بالاضافة إلى المفكر الفرنسي روجي غارودي.

وقد أشرف على إفتتاح هذه الندوة الأستاذ أحمد خالد وزير الثقافة والاعلام، وألقى مداخلة ذكر فيها ان «المسلم مدعو اليوم أكثر من أي وقت مضى الى التأمل في خصوصيات الكتاب العزيز والسيرة المحمدية والتراث الثقافي والحضاري الاسلامي عموما بعقل ثاقب وضمير مؤمن معاصر يحول الايمان الى قوة تصور بواسطة مقاربة معاصرة ترنو الى التجدد وتساير المستجدات في الحياة الانسانية، دون مساس بالثوابت العقائدية».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولاحظ الأستاذ أحمد خالد: «أن الحصار الفكري والثقافي الذي يطوق المسلم اليوم يمكن أن يؤدي بالأمة الاسلامية الى التحجر والانغلاق والرفض الاعمى والاحتماء بحصون عتيقة مضى عليها الدهر لأن ذلك أبعد من أن يؤمن لها الحماية، بل من شأنه أن يقصيها عن مسيرة الخلق الحضاري الانساني، ويقبرها في وضع العاجز القاصر عن العطاء والتواصل، والصواب أن يتوفق المسلمون اليوم بواسطة طلائعهم الفكرية والثقافية الى صياغة رؤية دينية معاصرة تنهل من الاصول الروحية الاسلامية وتستلهم مما جادت به الحضارات الإنسانية ولا زالت تجود وتتقوى بعقل انشائي يؤسس لعلاقة جديدة بين الانسان والإنسان، وبين الانسان وخالقه في اتجاه مزيد من التناغم وترسيخ أكثر لانسانية المسلم».

> الدين الإسلامي يشكل منظومة
> ديناميكية مبنية
> على التوازن والاعتدال والوسطية

تفتح الإسلام وديناميكيته

وأضاف: ان الإسلام في أي فترة من فترات تاريخه لم يكن مشجعا على الجمود والركود والاستقالة والعزوف عن التطلع الى المستقبل بعقل ثاقب وطموح

مشروع ولم يحث فقهاء الإسلام ولا علماء الشريعة مجتمعين على مقاطعة الحياة واللجوء الى المساجد قصد تحويلها الى موطن لممارسة الرهبنة أو إلى منبر سياسي خدمة لاهداف لا تمت الى الدين بصلة.

وعلى السؤال: من ينتصب حكما على ايمان العباد؟ أجاب الاسلام: ان لا أحد يستطيع أن ينتصب حكما على ايمان غيره، حتى محمد صاحب الرسالة عليه الصلاة والسلام فهو مبشر لا مسيطر.

وخلص الأستاذ أحمد خالد في تأكيده على تفتح الاسلام الى القول أيضا بأن المجتمع الاسلامي ديناميكي على الدوام بفضل مبدإ الاجتهاد في الاسلام، ذلك أن الحاجة الى صوغ المبادىء وتنظيم السلوك، حاجة مستمرة، فإذا أوصد باب الاجتهاد فذلك يعني بالضرورة إيجاد فجوة بين الحاجة الى التغيير والهداية الثابتة.

وقد أكد على هذا الجانب المتجدد دوما في الدين الاسلامي والمرتبط بمتغيرات الحياة باعتبار ان الدين الإسلامي يشكل بمبادئه وقيمه وتعاليمه منظومة ديناميكية مبنية على التوازن والاعتدال والوسطية تسمح للمسلمين بحرية التحرك والاستقراء لإستلهام ما يعينهم على مسايرة عصرهم والأخذ بزمام القوة والرفعة.

ويضيف السيد أحمد خالد «... لكي يتحقق ذلك لابد من تواصل حركة الاصلاح التي قادها ثلة من المفكرين المسلمين المؤيدين لضرورة الفحص المتجدد بمواصلة السند الصحيح كعبد الرحمان بن خلدون وخير الدين باشا التونسي، والشيخ رفاعة رفعت الطهطاوي والأفغاني ومحمد عبده وعبد الرحمان الكواكبي والشيخ عبد العزيز الثعالبي ومحمد إقبال وطه حسين وغيرهم من المفكرين السياسيين والدينيين والفلاسفة والنقاد والأدباء والمربين المصلحين الطلائع الذين تزعموا المحاولات الجريئة الرامية إلى إعادة فحص أسس الاسلام الذاتية وتنقية ديننا مما علق به من الشوائب والترهات والخرافات وإعادة تنسيق العادات والسلوك طبقا لمتطلبات الحياة المعاصرة ووصولا الى إحياء روحي جديد للإسلام يتسم بالمرونة والاعتدال والقدرة على استيعاب ثقافات الغير وتقبلها وتعميق البحث المتأمل الخلاق، وهو ما يمثل أحد أكبر التحديات المطروحة على الإسلام والمسلمين في العصر الحديث»

وإذا كانت هذه المحاولات - على نبل أهدافها - فشلت في عملية التأسيس الحضاري المنشود، فإن علماء الإسلام اليوم - كما يطالب بذلك الأستاذ أحمد خالد - مدعوون الى التعامل مع المسألة الدينية بشكل جديد ينتقل بالإسلام « من وضع المواجهة والصدام الى وضع التلاقي والتآلف مع الثقافات الإنسانية الأخرى التي يمكن أن تصلهم - بما تحمله من إضافات وعطاءات علمية وفكرية - بروح العصر»

ان قطع جسور الحوار مع الثقافات الأخرى يحول الإسلام الى منظومة مغلقة ومقطوعة عن واقع حياة

التعامل مع المسألة الدينية بشكل جديد ينتقل بالإسلام من وضع المواجهة إلى وضع التآلف مع الثقافات الإنسانية الأخرى

العصر، وهو ما قامت به كما يشير الأستاذ أحمد خالد بعض الحركات الاسلامية المتطرفة التي طغت على العالم الإسلامي، واعتمدت العنف والتحجر أداة للتعبير، الأمر الذي يصيب الاسلام في أهم خصائصه ومميزاته وهي الوسطية والاعتدال والتسامح والحوار و «التعايش مع الآخرين الذين قد يختلفون مع المسلمين في ايمانهم وتفكيرهم وسلوكياتهم وإلى جانب الخطر المترتب عن الانغلاق على ثقافات الآخرين، ثمة خطر آخر نبه اليه الأستاذ أحمد خالد وهو خطر التشكيل في العقل وهذا يعني خلخلة ونسف صروحنا الفكرية من الداخل، الأمر الذي يسيء إساءة بالغة إلى الثقافة العربية الإسلامية وإلى مستقبلها. «فالعقل والعقلانية **ليسا خصمين للإسلام وإنما هما في أصل الفكر الاسلامي»**

تحديات تواجه الإسلام

● ثم تناول الأستاذ أحمد خالد التحديات الكبيرة التي يواجهها الإسلام والمسلمون في عالم يشهد تحولات اجتماعية كبرى وثورات إعلامية وثقافية علمية وخلص إثر وقوفه عند هذه التحديات الى القول إن هذه التحديات تصب في قضية كبرى خطيرة «هي قضية التحديث والعصرنة التي تشكل الرهان الأكبر» باعتبارها تمثل «تأسيسا جديدا لحياة المجتمع يضمن في الآن نفسه بعث علاقة تآلفية بين الأصول الحضارية والتراث الثقافي العام للأمة من جهة، والقيم والسلوكيات الجديدة التي أفرزها العصر من جهة أخرى، وهي إشكالية صعبة يتطلب التوفيق فيها كثيرا من الوعي والقوة والتصميم والعمل.

وتحدث في هذا الشأن عن سياسة تونس العامة التي تهدف الى ارجاع الشعب التونسي المسلم الى توازنه الروحي والحضاري، وذلك من خلال العديد من التوجهات من أهمها تبني الدولة مهمة رعاية الدين وصون مؤسساته والسهر على حرية ممارسته في ظروف لائقة يسودها التسامح والتعايش واحترام الغير. ثم تدعيم الشخصية التونسية ليتشبع التونسي بتراثه ويتفاعل معه باعتبار أن اعتزازنا بشخصيتنا هو تعزيز للشخصية العربية الاسلامية ولمكانة تونس في العالم الإسلامي

أما على مستوى السياسة الثقافية فيشير الأستاذ أحمد خالد الى الجهود المبذولة ليكون لثقافتنا «صدى واسع وقدرة على الثراء والصمود أمام صدى الثقافات الأجنبية الوافدة علينا ولا نستطيع صدها بحكم الواقع الاعلامي الحالي».

أما على مستوى المحتوى الثقافي والمضمون الفكري الذي تنشره وسائل الاعلام وتعرضه وتذيعه أكد السيد وزير الثقافة والاعلام أن هنالك عناية كبرى باختيار هذا المحتوى وانتقائه وابتداعه من أجل تقديم زاد ثقافي يستنير به الجمهور ويثري وجدانه ويدفعه إلى طلب المزيد من الثقافة الأصيلة.

مكانة العقل في الإسلام

● «تطوير الفكر الإسلامي» في القرآن كان عنوان المداخلة التي ألقاها الأستاذ التهامي نقرة رئيس المجلس الاسلامي الأعلى. وقد تناول الأستاذ نقرة عناصر تطوير الفكر الاسلامي في القرآن ومنها ختم الكتب المنزلة بالقرآن وما يحمله ختم الرسالات السماوية برسالة الاسلام من تكريم للانسان الذي بلغ عبر عصور التاريخ الطويلة من النضج الفكري والتقدم العلمي في مختلف فروع المعرفة ما يمكنه «من الفهم الدقيق والتحليل الصحيح والاعتقاد السليم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذي لا تشوبه الخرافات الميثولوجية، ولا الأساطير الموروثة»

ويضيف الأستاذ نقرة: إن إبطال الاسلام للرّهبنة ومناشدة القرآن للعقل والتجربة وحث الانسان على النظر في الكون والوقوف على أخبار الأولين، كل ذلك صور مختلفة لفكرة انتهاء النبوة» ودعوة الانسان للتبصر والتأمل في النفس الانسانية التي جعلها القرآن مصدرا من مصادر المعرفة» ومن هنا يرى الأستاذ نقرة أن النفس من أهم عناصر تطوير الفكر الإسلامي في القرآن، لأن النظر في النفس يقود إلى البحث المتواصل في آفاق جديدة واسعة تطور فكر الانسان بما توصل إليه من نظريات واكتشافات وحقائق، وهذه كلها عوامل مؤثرة على تطوير الفكر الاسلامي خاصة والانساني عامة.

ومن يدرس القرآن الكريم دراسة متأنية، كما يضيف الأستاذ نقرة، يدرك أبعاد ما تضمنته بعض إشاراته إلى أن الكون في حركة دائبة متغيرة، وأن هذه الحركة غايات علينا ان ندركها بالنظر والتأمل، لا الفكري والنظري فقط، بل إن هنالك اتجاها تجريبيا يدعو اليه القرآن ليدفع المسلمين الى البحث والمقارنة والاستنتاج. كما أشار الباحث الى أن القرآن رفض التفرقة بين علوم الدين والدنيا، وانبتات الحاضر عن الماضي.. «إذ ليس في استطاعة أمة ان تستغني عن تاريخ الأمم الأخرى السابقة فضلا عن أن تتنكر لتاريخها ومستقبلها وماضيها. لأن الأمة التي لا ماضي لها لا حاضر لها، ولا يقام المجد الا على أساس الماضي، ويخلص الأستاذ نقرة الى أن التطور الفكري في المفهوم القرآني جهد موصول، وليس بداية من صفر، ولا خروجا عن إطار الإسلام وبيئته، ولا استغناء عن أصوله الثابتة، وكلياته الأساسية، فلا تناقض بين التأصيل والتجديد، إذ هما عنصران متكاملان لا ينفصلان.

وقد توقف الأستاذ نقرة أيضا عند مكانة العقل والعلم في الإسلام، حيث دعا القرآن الكريم الى هذين العنصرين الهامين في أكثر من مائة آية. بما لا يدع مجالا «للإختلاف في أن الاسلام دين العقل الذي به تدرك مقاصد الشريعة، وتفتح للمجتهدين والمجددين آفاق واسعة في فهم النصوص وتفسيرها، أو إستعمال القياس في استنباط الاحكام استعمالا صحيحا».

ولاحظ الباحث ان القرآن الكريم اكتفى في رسم الخطوط العامة والقواعد الكلية في الشؤون المتعلقة بمختلف النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية بصيغ عامة حتى يتسنى تكييفها بحسب الظروف.

وخلص الأستاذ نقرة في نهاية مداخلته الى القول بأننا «مطالبون بأن نفهم القرآن في عصرنا بفكرنا، لا بما كان يفهمه السابقون قبل ازدهار العلوم الكونية والنفسية والاجتماعية، وسائر العلوم الانسانية، والاشارات القرآنية العلمية التي أثبتها العلم بصورة قطعية قد لاقى تفسيرها من أهل الاختصاص قبولا من أكثر العلماء، باعتبارها تنمي رصيد الأدلة التي تزيد المؤمنين ايمانا بإعجاز القرآن..»

الأسس الفكرية للاستبداد الغربي

● المفكر الفرنسي المسلم الأستاذ روجي غارودي ألقى مداخلة هامة بعنوان **الأصول الفكرية للتسلط الغربي** أكد فيها أن العلاقة بين العقل والإيمان، وبين الأصالة والمعاصرة ليست قضية أكاديمية ولكنها قضية حياة وموت، وأضاف أن الإسلام لا يمكن ان يلعب دورا في ظل هذا الذي عرفته ديانات أخرى مثل المسيحية. وقد قام المفكرون المسيحيون أمثال تيلار دي شاردان بمحاولات للتوفيق بين العقل والايمان

على أساس أن الحقيقة واحدة مهما كان السبيل اليها. وما يجمع كل هذه المحاولات انها تستند إلى مفهوم واحد للعقل وهو المعنى الذي أسسه الفلاسفة اليونانيون منذ سقراط ـ الذي قطع مع فلاسفة الطبيعة من سبقوه، ويرى الأستاذ غارودي أن الغرب قد انفصل عن الانسانية الثقافية منذ أن انفصل الانسان عن الطبيعة وأقام تلك الثنائية: الواقع العقل، أو هرمية المخلوقات وهرمية المفاهيم. وقد ذكر بكتابه الشهير، «الغرب حادث» الذي تناول فيه هذه القضية، وقد قارن في مداخلته بين المعرفة عند الغرب القائمة على هذا الفصل بين الواقع والعقل وهي الثنائية التي فضحها نيتشة وشهر بالداعين اليها من فلاسفة اليونان ـ ما بعد سقراط، حتى ظهور نيتشة نفسه من فلاسفة العصور الكلاسيكية حتى هيغل. وبين المعرفة عند العرب، التي إلى جانب اعتمادها على العقل تعتمد طريقا آخر وهو الخيال. وقال إن احتفاء العرب بهذا البعد، خاصة عند الفلاسفة الاشتراقيين ـ هو إحتفاء بالحياة، وبالطبيعة، واتصال دائم بها وأشار الأستاذ غارودي إلى أن الفكر الغربي كان دائما يجعل العقل أداة للسيطرة على الطبيعة وفرض نظامه الخاص عليها الا أن العقلانية الغربية التي ذهبت في اتجاه السيطرة على الطبيعة وامتلاكها بأدوات التكنولوجيا قد تطورت في اتجاه خلق نظام استعماري فرض على ما يسمى اليوم بدول العالم الثالث في افريقيا وآسيا هيمنته وسيطرته على ثرواته وعلى مقدّرات شعوبه. وأضاف أن أزمة الخليج هي مواصلة للسياسة الاستعمارية القديمة التي فرضها الغرب والتي كانت وليدة تطور فكرة العقلانية والسيطرة على الطبيعة وتسخير ثرواتها لحساب الغرب المهيمن. كما ذكر أن الشرعية الدولية التي كانت وليدة فكرة حقوق الإنسان التي نادى بها فلاسفة الأنوار كانت دائما في صالح الغرب، ولم تطبق يوما في صالح الشعوب المستعمرة ولم ينهض مفكرو الغرب لضرب هذا النظام ولدحض الدعائم الفكرية القائمة عليه.

وخلص المفكر روجي غارودي إلى القول إن ذلك لن يتم ما لم يعاد النظر في النظام العالمي بحيث يأخذ العالم العربي الإسلامي - هذا الجزء الهام والاستراتيجي من العالم، مكانته الطبيعية وما لم تسد روحية الإسلام فكره القائم على عدم فصل الإنسان عن الطبيعة وعن الله.

التطور الفكري
في المفهوم القرآني
جهد موصول وليس بداية
من صفر ولا خروجا عن
أصول الإسلام الثابتة

الفكر الإصلاحي وقضية الحداثة

● الأساتذة حمودة السعفي، ونورالدين الصغير وأحمد الحذيري وكمال عمران وعبد الرحمان خليف وغيرهم تناولوا جوانب أخرى من إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر الاسلامي. سوف نتوقف عند بعض المداخلات التي توفرت لنا نصوصها، وأولى هذه المداخلات مداخلة الأستاذ نورالدين الصغير حول حركات الاصلاح واشكالية المعاصرة منذ مطلع

القرن التاسع عشر الى اليوم.

وقد نبه الباحث في بداية بحثه إلى «أن طرح مثل هذه القضية الحضارية يعد تعبيرا صادقا عن المخاض الذي يعيشه العالم العربي الإسلامي اليوم، كما يعتبر مؤشرا حاسما في تقرير مستقبلية تطلعاته» ويضيف: «نظرا لأهمية هذا الطرح فإن معالجته يجب ان تتم في دائرة حوار هادىء، متحرر من تصلب التفكير والجمود، وبعيدا عن التجهيل، واتخاذ الاسلام متراسا للدفاع السلبي والسد القائم على التفكير والتأثيم والاحتجاج بالقوة والتطرف واتخاذ سبل الفتنة طريقا لتحقيق المرامي الدنيئة».

كما نبه الباحث إلى أن مداخلته ليست بحثا استعراضيا لتاريخ المسائل الثقافية والفكرية في الوطن العربي، لأن موضوع الندوة يندرج ضمن الاستراتيجية الفكرية أي البحث عن موقع الفكر الاسلامي من قضايا المعاصرة، وما يستوجب ذلك من تأصل في مجال الابداع الحضاري العربي الاسلامي، وما هي الاشكاليات التي طرحتها الحداثة، وكيف نظرت لها حركات الاصلاح لتلين الوسائل التي تكفل للعرب عبور الفجوة بين التخلف والتقدم، وهل يكون ذلك بترصد المثال الغربي والنسج على منواله في السياسة والاقتصاد والثقافة وغيرها؟ أم يكون بإحياء التراث العربي الاسلامي وتأصيل الخطاب باعتبار أن ما عندنا يصلح كنموذج حضاري للتنمية والتحديث؟ أم الحل يكمن في محاولة التوفيق بين النموذج الغربي وما اخترناه في محصلتنا المعرفية؟

وقد توقف الباحث عند أهم المحطات الاخلاقية، وتتبع مراحلها، وهي المحطات التي سماها أزمنة اصلاحية، ووجد أنها ستة.

ففي الزمن الاصلاحي الأول، تحققت بعض الاصلاحات على ايدي بعض حكام الامبراطورية العثمانية - خاصة سليم الثالث - وشكلت بوادر الحداثة مثل اصلاح الجيش، وفتح المدارس، وادخال اللغات والتقنية في التعليم. ثم الإرساليات التربوية إلى أوروبا..

- في الزمن الإصلاحي الثاني: يسجل الباحث محاولتين رائدتين في هذا المجال هما محاولة محمد علي باشا في مصر ومحاولة خير الدين في تونس. وقد أضفا هذان المصلحان مسحة الحضارة الغربية على مشاريعهما الإصلاحية.

- الزمن الاصلاحي الثالث: في هذا الزمن شكلت الأصولية الاسلامية والليبرالية العصرية قاعدة النضال الأولى في البناء الحداثي، وسعى المصلحون في هذه الفترة - الطهطاوي مثلا - الى التوفيق بين الأصالة الاسلامية وحسنات الحضارة الغربية.. كما كانت الخطة الاصلاحية للافغاني ومحمد عبده مواصلة لليقظة الفكرية العربية الاسلامية، كما كانت اوسع في تصديها لخطة التغريب التي بدأها المستعمر في جهات عديدة من الوطن العربي..

انخراط العرب في الحداثة لا يمكن أن يتم ما لم تتحقق أسس التنمية وتتجسد الديمقراطية في الفكر والحلم

كما نجد توجها آخر يمثله اليازجي والشدياق والبستاني وقد بنوا مشروعهم الحداثي على تنمية الشعور الوطني بعيدا عن إثارة الحساسية الدينية وقد ركزوا اهتمامهم على النهوض باللغة العربية كوسيلة لفهم العلوم الحديثة وأداة تحكم نموذج بنية عقلية.

ـ زمن الاصلاحية الرابع: الذي يغطي الفترة الممتدة بين العقد الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، وهو زمن يمكن اعتباره زمن التوفيق بين الاصلاحية الاسلامية والليبرالية الغربية. (الكواكبي ـ رشيد رضا، سعد زغلول، علي باش حانبه، وعبد العزيز الثعالبي).

ـ زمن الاصلاحية الخامس: زمن الاشتراكية ـ القومية وبروز حركات التحرر بعد الحرب العالمية الثانية وإعادة توزيع العالم بظهور الشقين الراسمالي والشيوعي، حيث بقيت الشعوب العربية تتقلب بين الدعم الشرقي والاحتواء الغربي. وفي هذا الاطار تأتي التجربة الناصرية كمحاولة لايجاد قوة حديثة. هذه التجربة ساهمت رغم المأزق الذي ترددت فيه «في تنمية العطاء الفكري العربي وزادت الاستقلالات الوطنية مشروعية فارتسمت معالمها على مستوى الخطاب والممارسة» إلا أن حركة التحديث التي بشرت بها الناصرية «لم تصل إلى أعماق المشكلة الاقتصادية والاجتماعية كما ظل التنظيم السياسي الشعبي لقوى الشعب العاملة تنظيرا لا أكثر، كما أن طموحات الشعب العربي وآماله في تحقيق «الوحدة العربية» ضاعت بين التنظيمات السياسية القديمة وحركات الجماهير التي نمتها مرحلتا الثورة السياسية والاجتماعية.»

ـ زمن الاصلاحية السادس: وهو المشروع التعبوي الذي يعبر عنه عادة بالصحوة الإسلامية، وما تولد عنه من خلافات وصراعات بين الاسلاميين وغيرهم نتيجة اختلاف في فهم الاسلام والوقوف على حقيقة النص الديني.

ويخلص الباحث بعد استعراض هذه المحطات الإصلاحية الى التساؤل حول امكانية انخراط العرب في حداثة القرن العشرين وأجاب إن ذلك لن يتم ما «لم نحقق أسس التنمية والاكتفاء الذاتي ونتحرر من الاستبداد ونركن إلى الديمقراطية في الحكم والفكر كقاعدة تعايش يلتزم بها الجميع». ويضيف الباحث: «عند ذلك نكون قادرين على خوض غمار الحداثة، منتجين لا مستهلكين، بل مبشرين بعهود حضارية همها سعادة الانسان وبناء المجتمع المتآخي المتطور.»

وقد اختتم هذه الندوة التي غيبت مسائل هامة في رأينا، من اشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر الإسلامي مثل المسألة السياسية (قضية الديمقراطية على سبيل المثال) وقضية المرأة وغيرها من المسائل التي طرحت منذ عصر النهضة في إطار تجديد الفكر الديني ـ الأستاذ علي الشابي الذي أكد على أن أمتنا أمة تراثية، وتراثها عقلاني ومتماسك، وقال إن أمتنا لا يمكن أن تنهض إلا باعتماد هويتها العربية الإسلامية وإن العقلانية المنقطعة غير الموصولة لا تنتج إلا البؤس والعمق التاريخي.

تغيير
النظام العالمي
من أجل أن يأخذ العرب
مكانهم الطبيعي في
حركة التاريخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قــراءة شعـريـة في مجلّـة «المسـار»

● اتحاد الكتاب التونسيين . . . يفتح أندلسا لأبنائه . . .

مـا الشعـر؟

الـدراسة التي تـرجمها «بـوراوي عجينة» وألفهـا «رومان جاكسون» تحت عنوان (ما الشعر)؟ فجّرت فيّ حماسا تحريضيا جرّني للحديث العميق عن الشعر.

كيف يمكن أن نفرّق بين الشعر والنثر؟ في رأيي لا توجد قاعدة راسخة تحدّد لنا بـالتـدقيق هـويّة النص المطروح. مـا دمنـا نؤمن بـاختـلاف الـرأي. وتعـدد الميولات. وتنوع الثقافات. وحرية التعبير.

ومقابل ذلك لا نرى صعوبة بـالغـة في التمييـز بين الشعري والنثري إذا كنا أمام نص يميل إلى التقريرية. ولا خيـال فيـه، ولا جمـاليـة، فـالكثير من شعرائنا استغلّوا صفة (شاعر) ليكتبوا النثر المطبق (لا أقصد القصيدة غير الموزونة) فإذا بنصوصهم خـاليـة من أي مجهود فني ابداعي، فـالخيـال الشعري مفقـود تمـامـا والرؤيـة ضبـابيـة أو مبهمـة، والصيـاغـة الإبـداعيـة التجميلية غير متوفرة وتبدو هذه النّصوص نثـريـة إلى حدّ لا يمكن إدماجها في سبيل الشعر.

لكن ماذا نقول عن كتّاب يكتبون (المـذكـرات، أو اليوميـات، أو الـروايـة، أو المسرحيـة. . .) وتكـون كتاباتهم حافلـة بـالصـور الشعـريـة. ويكـون الخيـال الشعري فاعلا متواصلا في نصـوصهم، فيلـح الشعـر على الحضور بكثافة عميقة في كـل مـا يكتبـون وهنـا يمكن القول: (شعراء يكتبون النثر، ناثـرون يكتبـون الشعر).

وفي كثير من الأحيان نجد داخل القصيدة الواحـدة بعض النثر، وبعض الشعر. فليس سهلا أبـدا كتـابـة نص يكون شعرا خالصا. فالنثر استراحة الشـاعـر، حيث البحث عن الصورة الشعرية.

شرها، محاطا بالسجائر والنبيذ (نثر)

يهم عزرائيل بي (نثر)

وأهمّ بامرأة العزيز (شعر)

نرى هنا في قصيدة الشاعر محمد الهـادي الجـزيـري ذلك البحث الجميل عن الجملة الشعـريـة التي تسيـل الكثير من عـرق القلب أثناء البحث عنهـا تلك هي معاناة الشاعر، وعذابه الضروري، والـذي يـدعي أن قصائده لا نثر فيها، فقد أساء فهم الشعر.

والقصيـدة الشعـريـة هي التي يطغى عليهـا الشعـر لكن كيف نتعرف على الشعر؟

يقول حافظ محفوظ في قصيدة بعنوان (لقاء)

في مكان تعوده الحلزون

تراءت لنا الريح أبطأ من صمتنا

آخر الليل

من يمنح البحر هذا الهدوء

ونحن نراقب نجمين يفترقان

على صفحة الماء

في هذه القصيـدة لا يمكن إنكـار الخيـال الشعري الذي حملنا إلى الأبعد وإلى الأجمل. إذن، الشعر يبـدو واضحا، ومن السهل اكتشافه وإن كان صعبا إدراكـه

فليس كل من يتخيل شيئا ويكتبه يكون قد بلغ الشعر.

تمر القصيدة شاربة من دمي
فلا أرتضيها كلاما فقط
وأسكب فيها حياتين من عمري
وأمنحها كل ما تشترط

(محمد عمار شعابنية)

المبالغة هنا في اصطياد القافية جعلت البيتين لا يصلان الى الشعر (فقط، تشترط) كلمتان أفسدتا الجمالية الشعرية. وكأنهما أقحمتا عنوة دون رغبة الشعر. فماذا لو قال شعابنية مثلا.

تمرّ القصيدة شاربة من دمي
فلا ارتضيها كلاما

لا مكان لكلمة (فقط) فهي لا تضفي جمالية على الجملة، بقدر ما تفسدها وتعطيها صبغة تقريرية، فاختيار الألفاظ له فعالية، فلا يكفي الخيال الشعري لادراك الشعر.

هل الكذب ضروري في الشعر؟ هذا سؤال يوحي بسؤال آخر هل تقاس شاعرية الشاعر بمدى قدرته على الكذب، وأي الكذب يكون شعرا، يقول (محمد فوزي الغزي) في قصيدته (نفائس الملك المخلوع):

وانثر ليل الكلام
على ليل أحداقي
قمرا للتساقي

هل يعتبر هذا الكذب كذبا، أم ان خيال الشاعر الذي ينسج الصور المستحيلة، يسميه البعض كذبا ضروريا للشعر.

ونرى الكثير من الشعراء لا يستطيعون السيطرة على قصائدهم فإذا بهم يقعون في الإسهال القاتل للشعر فتكون القصيدة غارقة في النثر يقول (كمال بوعجيلة) في قصيدته (حنين).

وأعود من تعب النهار
إلى فراشي، وقهوتي، ودفاتري
اه، ما أقسى السهر
وأبنى بيوت الذكرى
من دمعي، ومن لهفي عليك
فيسكب ضوءه خجلا
ويبكيني القمر
بعد منتصف الليل
تصفع الريح وجهي
فأذكر دفئا بحضنك
تقتاتني طرق من الثلج
ثم تسلمني لأرصفة عارية..

كان يمكن للشاعر السيطرة على قصيدته باعتماد التلميح لا التوضيح، مما يجعله يقلل من النثر في قصيدته، فالوصف الدقيق للأشياء يثقل كاهل الشعر، فيترهل المعنى، ويتهدم المبنى.

من ناحية أخرى، هناك شعراء يعتنون بمظهر القصيدة الخارجي، فيتم توزيعها على الورقة بطرق مختلفة وأحيانا بطرق هندسية لا مبرر لها ولا ندري هل هذا يدخل في نطاق العمل الشعري. أم هو مجرد العاب لا علاقة لها بالشعر.

... ببيض الليالي تدثره
فيدثرها
وينام
رؤاك
رؤاي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اصدارات جديدة

هذا مقطع من قصيدة للشاعر عزيز الوسلاتي بعنوان (عروس البحر)

وأسأل هنا لو كتب المقطع المذكور كما يلي:

بيض الليالي تدثره

فيدثرها، وينام

رؤاك، رؤاي

هل يتغير شيء؟ إن الشاعر له كامل الحرية في كيفية كتابة قصيدته؛ وتوزيعها على الورقة، لكن هل هناك وعي، أو اضمار لكيفية توزيع الأبيات! وهل هذا يخدم الشعر؟

المسار/ فرح لنا

مجلة المسار في عددها السادس فتحت أندلسا لنا، لكن تبقى طموحاتنا أعمق، فلا بد من البحث عن المواضيع، والاجتهاد لتوفير المادة المتنوعة والجادة إذ لاحظنا وكأن المجلة تكرر نفسها

وفي الختام، أبارك مجهودات اتحاد الكتاب التونسيين فرغم كل الصعوبات، فتح اندلسا لأبنائه.

الحبيب الهمامي


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الصحافة مرآة المسرح»

تأليف : عبدالعزيز كمون - منشورات الإتحاف - عرض : عبدالمجيد زين العابدين

«إنّ الصحافة ... «كاميرا» تسجّل التاريخ والأحداث ، وتتفاعل هي والأحداث وتؤثّر في توجيهاتها إيجاباً وسلباً. . . » هكذا قال سمير صبحي أحد رجال الصحافة المصرية، إن إيراد مثل هذا التعريف للصحافة إنما الغاية منه تأكيد ما جاء في موقف مؤلف «الصحافة مرآة المسرح» الذي يعترف بالدور الرّيادي الذي تقوم به الصحافة اليومية إلاّ أنّها وإن أمكنها أن تواكب المسرح وتغطّي أهمّ أحداثه وتبرز أهم الآثار المسرحية وتعمل على النهوض بهذا الميدان الحيوي في تونس، فكل ذلك ليس بكاف لتكوين بنك مسرحي تجتمع فيه المعلومة والتجربة والموقف والخاطرة، وإنما يجب أن تدعم الصحافة كتباً تضمّ دراسات وبحوثا تشمل أهم قضايانا أو قضايا المسرح وتحاول عرض ما يناسبها من الحلول . إنّ مثل هذه الكتب قليلة نادرة وإنّ كتابنا أيضا يعتبرون مقلين في هذا الميدان، ولسنا ندري لذلك سببا واضحا يستقر عليه الرأي. . . وكلما أطلّ علينا أثر دراسة نقدية كان أو تجربة أو تدوينا أو خواطر، دبّ إلينا التفاؤل واستزدنا منه. ومن هذه الأعمال التي يرتاح إليها أحبّاء المسرح كتاب «الصحافة مرآة المسرح». تونس 1962 ـ 1982 . الذي يمثل الأثر الثاني من منشورات الاتحاف. فما هي أقسامه وأهم محتوياته وهل انتهى كاتبه فيها إلى حلول للقضايا التي اهتم بمعالجتها وماذا يضيف هذا العمل إلى المكتبة التونسية؟؟

تقديم

كتاب «الصحافة مرآة المسرح» صغير حجمه ذو قياس (15/21 صم) وتتخلله صور لبعض المشاهد المأخوذة من بعض المسرحيات وهي عديدة، تم طبع الكتاب بمطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وهذه طبعته الأولى. وقد أهداه صاحبه الى روح المرحوم حسن الزمرلي الذي يعد بحق رائد المسرح التونسي . يضم هذا الكتاب في طياته احدى وسبعين صفحة قسمها المؤلف إلى قسمين جوهريين اشتمل القسم الأول منها على ثمان وأربعين صفحة تحدّث الكاتب فيها عن علاقة المسرح بالصحافة وحاجته إليها أما القسم الثاني فإنه يحتوي على هوامش عمد الكاتب فيها الى تفسير بعض ما جاء في القسم الأول من المصطلحات الغامضة أو التي تستحق التعريف أو التعليق عليها أو الاضافة إليها مما يسهم في اكتمال المعلومة، كما اشتملت أيضا على احصائيات لبعض الصحف التونسية القديمة، كما تخللتها بعض الملاحق حول الصحافة التونسية أيام كانت في خطواتها الأولى.

لعله من المفيد قبل الشروع في استجلاء أهم ما جاء في هذه الدراسة أن نتوقف قليلا عند المقدمة . ففيها علاوة على التنويه بدور الصحافة المكتوبة في خدمة المسرح محاولة تعديد الطرق والاساليب المختلفة التي تتوخاها الصحافة في النهوض بالحركة المسرحية، كأن تتعهد الصحف اليومية قبل العرض، على سبيل

المثال، بنشر لافتات العروض المسرحية في احدى صفحاتها. . أو نشر حديث مع مخرج هذا العرض المسرحي أو ذاك أو تقديم عناصر الفرقة للجمهور كالحديث عن تخرجهم وأنشطتهم ومؤهلاتهم كما ان لهذه الصحف دورا هاما تضطلع به بعد العرض يتمثل أساسا في نقد هذه التجربة ومقارنتها بغيرها بعد إظهار ما تتميز به من الايجابيات ومحاولة الوقوف على المشاكل اليومية المعيشة التي عمدت الى تناولها بالدرس، أو تصنيف هذا الأثر ووضع الأصابع على المدرسة التي تنتمي إليها وأساليب الصحافة في النهوض بهذا الميدان، أو ذاك عديدة ومتنوعة جدا ومجال اجتهادها واسع شاسع.

ـ يتألف الكتاب من قسمين أساسيين أولهما الدراسة وثانيهما الهوامش.

I ـ الدراسة

وهي تشتمل على فصول أربعة :

1 ـ الفصل الأول وفيه حديث عن مسؤولية الصحافة ودورها الفعال في تقريب المسرح من الشعب واستعراض لأهم الوسائل في ذلك والكاتب يقتصر على خمس أولاها* الاعلانات

وهو يبين نوعيتها ومدى خدمتها للمسرح ودورها الفعال في احاطة الجمهور بالعروض المسرحية وثانيتها * الفرق وفي هذه الفقرة دعوة صريحة من الكاتب الى الالمام بظروف الفرق المسرحية وإظهار مشاكلها المادية والأدبية خلال الانشطة والمهرجانات المسرحية أثناء فصول السنة وفي العاصمة أو في المدن أو في الارياف التونسية، ومتابعة الحوادث والأزمات التي تعوق هذه الفرق عن مسيرتها الطبيعية وخاصة في الأرياف كسوء تعامل الجمهور مع بعض الاعمال المسرحية أو تقاعس المرأة والتلميذة عن حضور العروض المسرحية في هذه الامكنة النائية ونقل هذه الظواهر غير العادية أخيرا الى الرأي العام لغاية معالجتها».

وثالثتها * الندوات التي يعود إليها الفضل في إتاحة فرصة التأمل في هذا العمل أو ذاك أما الأخيرتان فتتمثلان في العروض واللقاءات .

كأن يقع الاعلان عن هذه العروض قبل الفراغ منها وذلك لغاية تهيئة الجمهور نفسانيا إلى الاستعداد لها ولا يجب أن ننسى أهمية المعارض التي تقام على عامش التظاهرات المسرحية وتغطية بعض التظاهرات المسرحية التونسية داخل تونس أو خارجها أو سرد أخبار مسرحية غربية أو دراسات قيمة وكل هذا يسهم بصورة واضحة في النهوض بالمسرح التونسي.

2) الفصل الثاني

يرتكز أساسا على المهرجانات السنوية أو الدورية دولية كانت أم قومية والتغطية التي تضفيها الصحافة وفيها حديث مطول عن مهرجان قربة القومي لمسرح الهواة ومن بين العناوين الهامة التي يحتويها هذا الفصل الندوة الصحفية التي يعقدها وزير الثقافة وفيها توضيح للسياسة الثقافية كما انها لم تغفل مهرجان المسرح المدرسي.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

3) الفصل الثالث

أما هذا الفصل فيتعلق بعملية تأريخية للحركة المسرحية وتقويم مسيرتها خلال عقدين كاملين تفصل بينهما سنتا اثنتين وستين واثنتين وثمانين وتسعمائة وألف ، كما ان هذا الفصل يضم تأملات في الواقع المسرحي وطرحا لأهم الحلول المناسبة بعد الوقوف على أهم مشاكله سعيا إلى النهوض بهذا القطاع المثقف للشعب.

4) الفصل الرابع

تعرض الكاتب في هذا الفصل الأخير الى قضية التثقيف المسرحي وأصر على محدودية محتويات المكتبة الادبية والفنية بتونس في العقدين المشار إليهما سابقا وقد ارجع هذه المحدودية إلى افتقاد العروض المسرحية العربية التي تصافحنا من أنحاء الوطن العربي في تونس، إلا أنه في نفس الآونة يبدي تفاؤله ببداية معانقة صحافتنا للانتاج المسرحي العربي من جوانب متعددة كما لا يخفي ارتياحه الى تسرب أعمال مسرحية أجنبية إلينا عبر المهرجانات المختلفة التي نقيمها في مختلف المواسم، ويختتم الكاتب فصوله الاربعة بالثناء على الصحافة لازدواجية دورها الذي اضطلعت به إزاء الحركة المسرحية بتونس في فترتي السبعينات والتسعينات، فهي علاوة على دورها التحسيسي والاعلامي تقوم بمهمة ثقافية تثقيفية، وبذلك عوضت المكتبة التي تفتقر إلى المراجع والآثار المسرحية التي تغذي جمهور الطلبة والمتعطشين لمناهل المسرح ومشاربه في تونس . بيد ان الكاتب وإن لم يخف امتنانه للصحافة، فإنك تلاحظ أنه يبدي شيئا من الحيطة والاحتراز إزاء ما ينشر فيها مشيرا إلى ان هذه الاعمال المنشورة . ليست كلها تنبني على الدقة والمنهجية والصرامة وإنما هذه المعطيات تختلف من ناقد إلى آخر ومن جريدة إلى غيرها . وفي هذه الاشارة دعوة خفية إلى إعمال الرأي في تصفح المقالات أو ما ينشر حول المسرح عامة .

II ـ الهوامش

تبتدىء الهوامش من الصفحة التاسعة والاربعين الى غاية الصفحة التاسعة والستين يتخللها ملحقان وقعت الاشارة آنفا إلى محتوياتهما أما هذه الهوامش ففيها إضافات سردية هامة جدا تسهم في انارة المتعطش لمزيد من المعلومات التي وردت في عمومها تعريفات مطولة أو توضيحات أو إشارات الى بعض المناسبات التي وردت فيها بعض الآثار النقدية أو التحليلية لبعض العروض أو المهرجانات المسرحية كما يجد فيها القارىء إشارات إلى إسهامات جدية كذكر الكتب التي واكبت الحياة المسرحية منذ نشأتها إلى فترة الثمانينات وتزيد، ومن بين الكتّاب في هذا المجال عز الدين المدني ومحمد السقانجي والمنصف شرف الدين وكذلك الأستاذ محمد الحبيب رجل المسرح والفكر التونسي . وإلى جانب الكتب نجد بحوثا ودراسات قدمت في شكل أطروحات . ومنها على سبيل المثال أطروحة الاستاذ محمود الماجري للدكتوراه المرحلة الثالثة حول : «المواضيع الجديدة في المسرح التونسي المعاصر : التحولات السوسيو ثقافية والحركة المسرحية» وكذلك أطروحة الدكتور الاستاذ عز الدين العباسي حول : «الكتابة المسرحية في تونس ما بعد الاستعمار (1964 ـ 1982) «تحولات ومشكلات» وكذلك أطروحة الاستاذة لبيبة الشريف عن «المسرح والدولة».

«الصحافة مرآة المسرح» دعوة إلى الكتابة المسرحية المكثفة

هذا الأثر الذي ألفه الناقد المسرحي عبد العزيز

كمون ان هو إلا لبنة تضاف إلى سابقاتها في النقد المسرحي التونسي التي تعد محتشمة وهذا ما أشار إليه هو نفسه بوضوح عندما عمد الى الموازنة بين مكتبتنا ومكتبات المشرق العربي : فبينما تزهو هذه الأخيرة بتعدد تصانيفها في الميدان المسرحي وذلك بما تضمه من نقد ودراسة لأهم قضايا مسارحها من جميع نواحيها، تبدو مكتبتنا على عكسها محتشمة وفي أمس الحاجة إلى الدراسات المعمقة للحركة المسرحية في تونس. هذا الكتاب، على وجازته، يعدّ بحق عملا نقديا حاول فيه مؤلفه أن يلم بوضعية المسرح في جميع جهات البلاد التونسية خلال عقدين، ويقدم لك عنه ولو فكرة متواضعة. هذا وإن الهوامش والحواشي التي توجد خاصة في خاتمته تزيد في قيمته المضمونية والفنية والعلمية وتضفي عليه الصبغة المرجعية القيمة التي من شأنها أن تحفز المهتمين بالمسرح التونسي على إضافة لبنات أخرى.

مجلة الحياة الثقافية

العنوان : وزارة الثقافة والاعلام - القصبة - تونس

أو إدارة الآداب 39 نهج صدربعل - تونس - الهاتف: 781.545 / 680.788

قسيمة اشتراك سنوي

عن ستة أعداد

5.000 د.ت أو مايعادلها

باسم السيد محتسب المجلة صرفا، أوعن طريق حوالة بريدية بالحساب الجاري بالبريد رقم 610.000 المفتوح باسم أمين المال العام للبلاد التونسية - صندوق مساهمة عدد 4 لمجلة الحياة الثقافية

الإسم واللقب : ____________

العنوان : ____________

الترقيم البريدي : ____________

ص. ب : ____________

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com